

Den Gräske kunst fra Perserkrigene til Romertiden

Frederik Poulsen

DEN GRÆSKE KUNST

FRA PERSERKRIGENE TIL ROMERTIDEN

DEN GRÆSKE KUNST
FRA PERSERKRIGENE TIL ROMERTIDEN

EN POPULÆR FREMSTILLING

VED

FREDERIK POULSEN

DR. PHIL.

MED 100 ILLUSTRATIONER



KØBENHAVN OG KRISTIANIA
GYLDENDALSKE BOGHANDEL
NORDISK FORLAG

1905

FORTALE

Denne Bog gør ikke Fordring paa at bringe noget nyt hverken i kunstnerisk eller videnskabelig Henseende. Kun i Valget og Behandlingen af Stoffet tilstræber den Originalitet. Jeg har altid fundet de gængse Kunsthistorier ulæselige, fordi de mere ligner Kataloger over Kunstværker end Haandbøger, der skal lette Kunsttilegnelsen. Jeg søger da i Modsætning hertil min Styrke i Begrænsningen. Skønt min Bog omfatter et langt og utroligt rigt Tidsrum af den græske Kunsts Historie, er Antallet af Værker, der behandles, ikke stort, men der vindes derved Tid til en mere indgaaende Drøftelse, end hvor alt skal nævnes, og det bliver muligt, hvad jeg anser for det vigtigste, at afbilde alle de behandlede Værker, at bringe Tekst og Billeder i fuldkommen Harmoni. Det er en Selvfølge, at jeg ikke derfor har beskreven hvert Værk udtømmende. Jeg har søgt gennem faa Figurer at paavise de vigtigste Fremskridt paa et eller andet Omraade, og man vil snart opdage, at hvert Kapitel saa at sige har sin Tendens, eller at jeg f. Eks. benytter den borghesiske Fægter til at gøre opmærksom paa anatomiske Detaljer, som jeg ellers ikke gaar nærmere ind paa. Den Ensidighed paa det enkelte Punkt, der herved kan fremkomme, bliver, haaber jeg, opvejet ved Afvekslingen i Værket som Helhed.

Bogen er bygget over Foredrag, jeg i Tidens Løb har holdt i Folkeuniversitetsforeningerne i Købstæder og paa Landet og i Afstøbningssamlingen i København, og disse Foredrag var tildels beregnede paa Folk, der mødte uden alle Forudsætninger. Jeg tror derfor, at Bogen kan læses af enhver, der medbringer lidt Lærelyst og Arbejdsvilje, og at den vil kunne anvendes til Undervisning i Oldtidens Kunsthistorie i vore Skoler og Højskoler. De givne Rammer vil jo let kunne udvides — baade af Læser

og Lærer — ved Hjælp af Fotografier eller Billedværker. Jeg kan f. Eks. anbefale Springers Handbuch der Kunstgeschichte. I. 7de Udg. ved Michaëlis. Leipzig 1904. De, der har Tid og Lejlighed til at besøge vort Kunstmusæum, vil have et fortrinligt Hjælpemiddel i Francis Becketts Katalog over den kgl. Afstøbningssamling. Desværre har jeg ikke kunnet benytte Niels Skovgaards geniale Rekonstruktion af Vestgavlen af Zeustemplet i Olympia, men maa nøjes med at henvise til det lille Hefte: Apollogavlgruppen, i hvilket han har offentliggjort sine Resultater.

Kun en lille Buket har jeg plukket i den græske Kunsts Have, og det siger sig selv, at jeg paa min Vej er gaaet forbi mange skønne og fine Blomster, der lige saa vel fortjente at medtages. Jeg haaber ikke, at Indtrykket af græsk Kunst er bleven fattigere, fordi der er brugt færre Værker til at skildre Udviklingen. Der gives to Billeder af Johannes Døberens Prædiken, som jeg i denne Sammenhæng maa tænke paa. Det ene er af Ghirlandajo, der har tegnet Tilhørerne Hoved ved Hoved uden at give os Indtrykket af mere end et ret begrænset Antal. Andrea del Sarto har malet det andet, og han drager med faa Skikkelser Øjne og Fantasi langt ud i Rummet, hvor talløse Skarer anes. Hvis noget lignende ikke er lykkedes her, ligger Fejlen hos mig, ikke i den anvendte Metode.

København, April 1905.

Frederik Poulsen.

I

OLYMPIASKULPTURERNE

Grækerne hører som vi til den store ariske eller indoeuropæiske Folkeæt og var de første af Ætten, der naaede en rig og selvstændig Kultur. De blev Bannerførere paa næsten alle Aandslivets og Kunstens Omraader, fra dem hidrører de bedste Elementer i den europæiske Udvikling. Saaledes karakteriserer Historieskriveren Thukydid Athenæerne, det græske Folks ypperste Blomst: »Hurtige til at tænke og til at sætte i Værk, hvad de tænker. Dristige langt ud over Evne og ved godt Haab under Farerne. Vante til at færdes i fremmede Omgivelser. Naar de besejrer deres Fjender, forfølger de Sejren videst, naar de besejres, taber de Modet sidst. De er de eneste, hos hvem Haabet og Besiddelsen af det, de har i Tanken, er et og det samme. De slaar sig aldrig til Ro med de Goder, de har, for denne Higens Skyld, og Arbejdet er dem en Fest. De kan hverken selv forbolde sig rolige eller lade andre i Ro.« Alt dette kender vi igen, det er netop de Egenskaber, der betinger det unge Europas Sejrsgang over Verden. Det græske Folk er som den græske Kultur Kød af vort Kød og Blod af vort Blod.

Det er Hovedaarsagen til, at man har indrømmet græsk Kulturhistorie Hædersrangen indenfor Oldtidsforskningen. Men den græske Historie byder tillige paa den Fordel, at vi i den har en afsluttet Kulturperiode for os, saa at vi kan forfølge Udviklingen fra det tidligste Gry til Kulturens klare Dagslys og derfra til Senaften og Nat, en Udvikling der omspænder et Tidsrum af omtrent 1500 Aar, hele første Aartusinde før Kristus, naar vi begynder med de homeriske Digte, og Halvdelen af Aartusindet derefter. Og vil man gøre sig et Begreb om den græske Verdens Omfang, maa man betænke, at det ny Testamente er skrevet paa Græsk trods Kristendommens jødiske Oprindelse, at Paulus og Kirkefædrene var stærkt paavirkede af græsk Aand, og at Græsken under hele den romerske Kejsertid og delvis

allerede før ikke blot var Litteraturens og Salonernes Sprog, men ogsaa Handelsproget næsten overalt i Middelhavslandene. Og nu efter de sidste 30 Aars Udgravninger ved vi, at der var et Forspil til det græske Kulturdrama, at Kulturen, Kunsten og Industrien stod højt allerede i andet Aartusinde f. Kr. paa Kreta »med de hundrede Byer« og paa mange Steder af det græske Fastland. Det er denne Kultur, man har vænnet sig til at kalde den mykeniske, fordi de første betydelige Fund gjordes i Mykenai i Peloponnes. Helt op i tredie Aartusinde rækker vor Viden om Kulturlag og Bebyggelser af Hellas og Øerne.

Men af hele dette Spand af Aar er der et Tidsrum, der almindeligt anerkendes som den græske Kulturs Stortid, det halvandet Hundred Aar lange, der ligger mellem 480 og 330 f. Kr., mellem Perserkrigene og Alexander den Store. Da fremstod de store Skikkelser i Digtning og Videnskab, hvis Navn har lyst gennem Tiderne, Tragikerne Aiskylos, Sofokles og Euripides, Filosofferne Sokrates, Platon og Aristoteles, Historieskriverne Herodot og Thukydides og Taleren Demosthenes.

Det var ogsaa Kunstens Blomstringstid, Bygnings- og Billedkunstens. Dermed skal ikke være sagt, at ikke ogsaa Fortiden havde frembragt beundringsværdige Kunstværker, eller at der efter Periodens Slutning indtraadte en Dødtid i den kunstneriske Skaben. Men disse Tiders Kunsthistorie er vanskeligere at fortælle, den nærmeste Fortids, den saakaldte arkaiske (d. e. gamle) Tids, fordi nye Fund slet ikke videnskabeligt er gennemarbejdede og ordnede, den senere, hellenistiske Tids, fordi Kunstskolerne da bliver vanskeligere at skelne paa Grund af mangelfuld litterær Overlevering, samtidigt med at Kunstens Tilnærmelse til Naturen gør de stilistiske Kendemærker mindre sikre og iøjnespringende.

Vi kender, især fra Historikeren Herodot og Tragediedigteren Aiskylos, den aandelige Løftning, der efter Perserkrigene gik hen over Hellas, da Xerxes Overmagt var knust, og »Hellas' Frihedsdag randt op.« Den virkede som en frugtbar Regn, der gav Grøde i Digtning og Tænkning. En ny Nationalfølelse groede op, ja næsten en ny Religion. Tidligere havde hver By følt sig som det, den var, en Stat for sig, havde kun tænkt paa at bevare denne Selvstændighed og holdt sine Tanker og Interesser indenfor Bymarkens Grænser. Det var en Søndringens Tid, og Grækerne kom i Oldtiden aldrig helt ud over den smaalige Partikularisme. Men efter Perserkrigene fik dog Navnet Hellenere en Klang, det aldrig før havde haft, efter at de alle havde kæmpet Side om Side for den samme Frihed, de samme fælles Kul-

turgoder. Datidens store Aander stræbte at hæve Sindene op til national og religiøs Samfølelse. Naturligvis kom disse nye og friske Strømninger ogsaa Bygnings- og Billedkunsten tilgode. Men en anden, mere udvortes Omstændighed betød dog for disse Kunstarter uendeligt meget mere. Før Perserkrigene havde hvert Landskab, der overhovedet betød noget, haft sin egen Kunstskole med egne, indgroede Traditioner. Indbyrdes Paavirkning var selvfølgelig langtfra udelukket, men hvor højt man holdt de lokale Traditioner i Ære, ses bedst deraf, at naar man byggede paa fremmede Steder, f. Eks. ved de store fælleshelleniske Helligdomme i Delfi og Olympia, hvor adskillige Byer repræsenteredes ved Kapeller, »Skatkamre« kaldet, var ikke blot Bygge- og Dekorationsmaaden den hjemlige, men selv Materialet førtes undertiden møjsommeligt med hjemmefra. Perserkrigene *samlede* det spredte nationalt og kunstnerisk. Taknemmeligheden mod Guderne, der havde reddet Landet fra Undergang, gav sig Udslag i Stiftelsen af nye Templer og prægtige Kunstværker til deres Ære, og dertil anvendtes nu de bedste Kunstnere, uanset Landsmandskabet. Fra alle Kanter strømmede de sammen, hvor der var Arbejde og Ære i Vente, blandedes, kappedes, lærte af hverandre. Mange Steder laa som i Athen Gudernes gamle Templer og Billedstøtter i Grus, ødelagte af Fjenderne. Her skulde alt rejses fra nyt, og det blev saaledes lettere at bryde med Fortiden og skabe det nye i ny Aand.

Det blev de stærke, der sejrede i denne kunstneriske Væddekamp, og de stærke var paa den Tid de joniske Kunstnere. Den joniske Stamme beboede en Strækning af Lilleasiens Vestkyst og Øerne derudfor og havde mægtige Handelsbyer som Milet, Efesus og Smyrna. De havde i Aarhundreder ad Landvejen staaet i Forbindelse med de orientalske Riger i Asien og modtaget Paavirkninger derfra, til Søs for deres Skibe paa Ægypten, Sicilien, Syditalien og Sydfrankrig, ja gik endog op i Sortehavet og op ad Sydruslands Floder, hvor de allerede paa Homers Tid lærte de nordiske, lyse Nætter at kende. Overalt anlagde de Kolonier og Stabelpladser, overalt saa og lærte de med den Videbegærlighed, der var Stammens Særkende. I den arkaiske Tid stod Lilleasien langt over Moderlandet, der gik som en Golfstrøm af aandelig Paavirkning fra det over Øerne til Hellas. Men Paavirkningen maatte blive større, nu da de joniske Kunstnere indkaldtes og spredtes over Landet. Navnlig Maleren Polygnot fra den joniske Koloni paa Øen Thasos indtog en førende Stilling i Kunstperioden fra Perserkrigene til Fidias, omtrent fra 480—450 f. Kr. Naturligvis har vi lige saa lidt noget Værk af ham som af de andre store græske

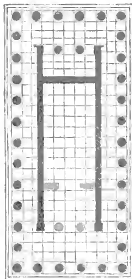
Malere, vi maa nøjes med de litterære Beretninger og forsøge om muligt at eftervise hans Indflydelse ogsaa i Skulpturen.

Et af de vigtigste Samlingssteder for kunstnerisk Skaben var Olympia i Landskabet Elis i Peloponnes. Her holdtes fra ældgammel Tid hvert fjerde Aar de olympiske Lege, til hvilke Grækerne fra alle Egne strømmede sammen som Tilskuere eller som Deltagere i Væddeløb og Sportskampe. Betingelsen for Deltagelse var hellenisk Byrd; paa denne Plet har den panhelleniske Fædrelandskærlighed først set Dagens Lys. Legene afholdtes til Ære for Zeus, Grækernes øverste Gud. Hvorvidt han i Fortiden havde Tempel og Billedstøtte her eller blot dyrkedes paa et aabent Alter, der ogsaa senere var i Brug, og som var dannet ved, at Offerdyrenes Aske i Aarhundreder havde hobet sig op, ved vi ikke. Men efter Perserkrigene rejstes der ham et prægtigt Tempel, hidtil det største i Hellas, der stod færdigt Aar 456 f. Kr. Det var bygget af Kalksten fra Stenbrud i Nærheden, men Tagstenene og alle Dekorationerne var af Marmor fra Øen Paros. Arkitekten var en indfødt Eleer ved Navn Libon, det store Gudebillede inde i Templet skabtes af Athenæeren Fidias, over Tempelgavlens Spids stod en gylden Statue af Sejersgudinden Nike, der tilligemed andre Tagprydelser skyldtes den joniske Kunstner Paionios fra Kolonien Mende i Thrakien. Ogsaa Marmordekorationerne var, som Haandværkermærkerne i Tagstenene viser, udførte af joniske Stenhuggere. Saa mange Hjærner og Hænder var i Bevægelse alene ved det ene Tempel.

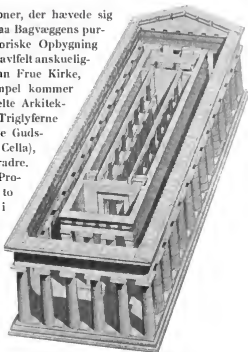
Af Festpladsen i Olympia med dens Templer og Billedstøtter har vi en udførlig Beskrivelse af en græsk Forfatter, Pausanias, der i det andet Aarh. e. Kr. gjorde en Rejse rundt i Grækenland og optegnede de enkelte Landsdeles Historie, Sagn og mindeværdige Bygninger og Kunstværker i et stort Værk paa 10 Bøger. Denne Bog er for os, der kun har Ruiner tilbage, meget værdifuld, men maa benyttes forsigtigt, da han har troet for meget paa Ciceronernes Krøniker og undertiden kritikløst afskrevet ældre Værker. For Olympias Vedkommende kan vi kontrollere mange Enkeltheder, efter at Pladsen fra Midten af Halvfjerserne til Begyndelsen af Firserne i forrige Aarh. er bleven udgravet af tyske Arkæologer. Ved denne Lejlighed fandtes ogsaa Fundamenterne og mange Søjle- og Skulpturrester af det store Zeustempel.

Templet var 64 Meter langt, 27 Meter bredt og helt omgivet af Søjler, 6 paa hver Smalside, 13 paa hver Langside. Bygningsstilen var den saakaldte doriske, som i Virkeligheden er den oprindelige fælleshelleniske. Tempel og Søjler er byggede paa et højt Fundament af tre

Trin, Stylobatet. Fra dette hæver sig den doriske Søjle umiddelbart, uden Fodstykke. Søjlen er i Reglen sammensat af Blokke, Søjletromler, der naturligvis nøje maa tilpasses og yderligere forbindes ved Jærnbolte eller Trætappe inderst inde i Midten. Søjleskaftet har 20 Riller, de saakaldte Kanellurer, der i den doriske Søjle støder sammen med skarpe Kanter. Opadtil aftager Søjlen i Sværhed og krones foroven af Søjlehovedet, Kapitælet. Dette bestaar af en skaalformet Udvidelse, som Grækerne for dens Lighed med Søpindsvinet kaldte Echinus, og af en flad, rektangulær Plade, Plinthen eller Abakus, der ved sin Form danner Overgangen til Bjælkelaget over Søjlen. Hen over Søjlerækken ligger først den store Hovedbjælke, Epistylion eller Arkitraven, hvis Blokke rækker fra Søjle til Søjle og midt over Plinthen støder sammen. Derover følger Frisen, der efter dorisk Ordning bestod afvekslende af Triglyfer, flade Blokke, tredelte ved Indsnit, og de deri indfalsede, firkantede Marmorplader, Metoper. Under Frisen løber en smal Liste, der ved Triglyferne er forsynet med de saakaldte »Draaber«, Udvækster af Form som Naglehoveder, et af de interessanteste Vidnesbyrd om Overførelse af Trækonstruktionens Former i Stenarkitekturen. Over Frisen følger igen en Bjælke parallel med Arkitraven, paa hvilken baade de Stenbjælker, der bærer Loftet i Søjlegangen, og selve Tagspærene hviler. Disse springer langt frem og danner med deres Beklædning en beskyttende Gesims, Geison. Langs denne løber Tagrenden med Løvehoveder, gennem hvis Gab Regnvandet fra Taget strømmer ud. Over Søjlegangen var i Reglen et Stenloft med Kassetter, over selve Tempelrummet, Cella, anvendtes derimod oftest Træloft. Taget var teglhængt og iøvrigt et Saddeltag som paa vore Huse, men meget fladere. Over Gavlspidserne anbragtes Figurer eller anden Udsmykning, de saakaldte Akroterier. I begge Gavle dannes der tillige ved Forbindelsen af de modstaaende Tagskæg ved en Gesims et trekantet Gavlfelt, Tympanon, der forekom Grækerne at ligne en mægtig Fugl med udspilede Vinger og derfor af dem benævnedes Ørnen. Det smykkedes med Statuer,


Grundplan af Zeus-Templet i Olympia.

forenede til Kompositioner, der hævede sig som mægtige Relieffer paa Bagvæggens purpurrøde Grund. Den doriske Opbygning af Søjler, Bjælkelag og Gavlfelt anskueliggøres ved Portalen foran Frue Kirke, men i det græske Tempel kommer Bemalingen af de enkelte Arkitekturdele til, f. Eks. var Triglyferne altid malede blaa. Selve Gudshuset, Naos (latinsk: Cella), var opført af store Kvadre. Gennem en Forhal, Pronaos, hvis Tag bæres af to Søjler, traadte man ind i det egentlige Rum, hvor Gudebilledet stod. Denne Indretning med søjlebaaren Forhal og Hovedhal er kendt allerede fra de mykeniske Fyrsteslotte, saaledes at Gudshuset naturligt har udviklet sig af Privatboligen. Den første Ændring har vel bestaaet i, at man paa Gavlen modsat Indgangen tilføjede en lignende Søjleforhal, Opistodom, uden Døraabning eller Adgang til Templet, altsaa en rent dekorativ Tilbygning for Skønhedens og Symmetriens Skyld. Senere er Søjlegangen helt rundt om Templet kommen til, under hvilken Borgerne fra Torvet eller Festpladsen kunde søge Ly. Ørnen og Søjlehallen udgør de græske Templers skønneste Smykke. Grækerne kaldte den sidste for Templets »Vinger«; den *bar* Bygningen som et Vingepar, gav Luft, skabte et flimrende Spil af Lys og Skygger. Skønt den kun har ringe organisk Sammenhæng med den egentlige Bygnings Konstruktion, er Søjlernes Antal, i hvert Fald paa Smalsiden, fint betinget af de givne Forhold. To af Søjlerne svarer nemlig til Forhallens to, de følgende to maa til for at dække Cellens fremspringende Længdemure, Anterne, der danner Pronaos' Sider, og de yderste to endeligt tager imod Langsidernes Søjlerækker. For Langsidernes Vedkommende hersker længe stor Usikkerhed, men i femte



Poseidontemplet i Pæstum. Restaureret, men uden Tag.

Aarh. var det dog Regel at have 13 Søjler, d. v. s. det dobbelte af Smalsidens + 1. Zeustemplet er sørgeligt ødelagt, men andre doriske Templer, f. Eks. det arkaiske, saakaldte Poseidontempel i Pæstum (Syditalien, nær Neapel) giver os en god Forestilling om det doriske Tempels simple, storladne Skønhed. Med sine gulnede Søjler og Bjælker ligger det herligt i et Krat af vilde Ranker, og bag det lyser Havet som en blaa Emaljeindfatning om en gul Topas.



Saakaldt Poseidontempel i Pæstum.

Metoperne, Marmorpladerne der saa virkningsfuldt afbrød Triglyferne, var ofte smykkede med Relieffer. Man havde naturligvis sjældent Raad at dekorere dem alle og nøjedes da med de mest iøjnefaldende paa Templets For- og Bagside. Saaledes var i Zeustemplet kun de tolv Metoper indenfor Søjlegangen over Indgangen til Pronaos og Opistodom reliefsmykkede. Her var Herakles' tolv Arbejder fremstillede i højt Relief og som sædvanligt med Bemaling af Figurerne, saa at Kontrastvirkningen mellem Legeme og Klædebon blev stærkere. Kun fire er godt bevarede. Bedst bevaret er Atlasmetopen. Herakles skulde hente Hesperidernes gyldne Æbler i det fjærneste Vesten. Da han kom til Stedet, hvor Kæmpen Atlas bærer Himmelhvælvingen paa sine Skuldre, fik han denne til at paatage sig at hente Æblerne,


Herakles og Atlas. Metope fra Zeustemplet i Olympia.

der bevogtedes af en Drage med hundrede Hoveder, mod at han selv har Himlen saa længe. Da Atlas kom tilbage med Æblerne, havde han ikke Lyst igen at tage Byrden paa sig. Herakles bad ham da om blot at bære saa længe, til han selv fik lagt en Pude paa Skulderen. Atlas gik i Fælden, men Herakles skyndte sig afsted med Æblerne. Af denne List, der fortælles i Ferekydes' Æventyrsamling, er der i Metopens Fremstilling intet at se. Herakles bærer en dobbelt Pude paa Nakken, over hvilken Himlen var antydet ved Bemaling. Voldsomt stemmer han Armene imod, men hans Legeme er rankt trods Vægten, ikke for intet er han Zeus' Søn. Bag ham staar Gudinden Athene, i simpel Dragt og uden Hjælm og Vaaben, og letter ham Byrden med guddommelig Haand. Atlas, med Kongebind i Haaret og spidst Skæg, staar foran og rækker frivilligt Æblerne frem med begge Hænder. Det er aabenbart Styrkeprøven, der er Hovedsagen i Fremstillingen, og som vi skal beundre. En anden Metope viser Herakles staaende rank foran Gudinden Athene, der sidder paa en Klippe og vender sig om imod ham. Paa Skraa over Brystet bærer hun Ægiden, men er ellers meget jordisk og ligner mest af alt en græsk Bondepige baade i Dragt og i den ligefremme Stilling. I den fremstrakte Haand har Herakles holdt de


De stymfaliske Fugle. Metope fra Zeustemplet i Olympia.

stymfaliske Fugle, som han netop med Møje har fældet, og som han nu med Stolthed rækker sin Skytsgudinde. Det er Øjeblikket *efter* Kampen, ikke Kampen selv, der er gengivet. Det samme var Tilfældet med den meget ødelagte Metope, der fremstillede Overvindelsen af den nemeiske Løve. Herakles staar bøjet med Foden støttet paa Løven, han har fældet, med Haand under Kind, den Gestus der hos Grækerne betegner Træthed eller sorgfuld Grublen. Kun i denne Metope er han ung og skægløs, det er aabenbart første Arbejde, og tunge Anelser om det kommende fylder hans Sjæl. I arkaisk Tid vilde man have afbildet Kampene selv — med Løven og Fuglene. At give et Stemningsbillede efter Kampen var noget helt nyt, et virkeligt Gennembrud i Kunstens Historie. Her staar sikkert Maleren Polygnot bagved. Vi ved fra Pausanias, at han i Platæa havde afbildet Odysseus *efter* Mordet paa Bejlerne, og i Delfi var der et mægtigt Maleri af ham, forestillende Trojas Fald. Dog var det ikke Indtagelsen, Ødelæggelsen, Myrderiet, han gengav, men det langt rigere Sceneri efter fuldbragt Erobring, idet man saa Grækere i Færd med at bemande Skibene og stikke i Søen, Kvinder i Gruppe, beundrende Helenas Skønhed, saarede Trojanere, Helenus, Priamus' Søn, siddende nedsunket i dyb Sorg, fangne, jamrende trojanske Kvinder, Andromake med sin lille Dreng ved Brystet o. s. v. Saa smaa vore Metoper er mod hine Mesterværker, de afspejler dog den samme Aand. Og her som altid i græsk Kunst er Maleriet gaaet forud og har givet Billedhuggerne Impulser.

Af Paionios' gyldne Nike paa Gavlspidsen er naturligvis intet tilbage, saa lidt som af andre Guldfigurer fra Oldtiden. Men af en »Nike paa Søjlen« af samme Kunstner, som Pausanias omtaler, er fundet betydelige Rester kort før Jul 1875. Sammen med Statuen fandtes en Indskrift, i hvilken Paionios nævner sig som Kunstneren og samtidigt hævder sig Æren af at have skabt Templets Akroterier, hvormed sikkert særligt er ment den af Pausanias nævnede Nike af Guld. Den fundne Nike er af parisk Marmor. Af Hovedet fandtes kun Baghovedet, mens Ansigtet mangler helt. Dog lykkedes det ved Hjælp af de ejendommelige Baand, der holder Haaret sammen, at paavise en senere Kopi i et Hoved fra en romersk Privatsamling, og saaledes kan vi danne os en ret tydelig Forestilling om hele Figuren. Tabet af de mange Stykker, navnlig af Vingerne, er mindre smerteligt, da Behandlingen af Enkelthederne, baade Marmor- og Formbehandlingen, ikke er fremragende. Ligeledes er Ansigtet ret koldt, med regelmæssige, men noget døde Træk. Man forstod endnu ikke at give Aasynet Liv og Udtryk. Al Figurens Skønhed beror paa Bevægelsen og paa den Geni-

alitet, hvormed det vanskelige Problem er løst: statuarisk at fremstille en flyvende Figur.

At fremstille flyvende Figurer havde Grækerne allerede formaaet i Aarhundreder. Ægypterne og Assyrerne havde gengivet vingede Menneskeskikkelser staaende, men det blev den græske Kunst forbeholdt at afbilde dem under Flugten. Det var sværere, end vi nu bagefter kan forestille os. Alene det at anbringe Vingerne var en Vanskelighed. Ægypterne jævnførte



Paionios' Nike. Olympia.

Vingerne med de menneskelige Arme og lod Svingfjerene vokse ud af dem. Det var fornuftigt og stemmende med Udviklingen i Dyreverdenen, men kunstnerisk og dekorativt virkede det uskønt. Og i Kunsten gælder der andre Love for en Forms Levedygtighed end i Livet. Assyrerne anbragte Vingerne paa deres Geniers Ryg, og dette optog Grækerne, og vi fra dem, naar vi maler vore Engle med Vinger paa Ryggen. Figu-



Nike fra Delos. Athen.

ren har paa den Vis Armene fri, og de hævede Vinger giver en ypperlig Baggrund. Men Grækerne tilføjede Vinger paa Fødderne, paa Hælene, som vi kender det fra de ældste Vasebilleder og fra Guden Hermes ogsaa senere hen. Hvorledes de fandt paa det, er ikke svært at fatte, idet Benene jo er Menneskenes sædvanlige Bevægelsesredskaber. Hvorfor skulde de saa ikke ogsaa være det i de højere Regioner? I Sammenhæng hermed fremstillede Grækerne i deres første Forsøg Flugten som Spring i Luften. Dette Springskema er ogsaa anvendt i den arkaiske Statue af en vinget Nike, der er fundet paa Delos og muligt hidrører fra Kunstneren Arkermos fra Øen Kios, der levede i Begyndelsen af sjette Aarhundrede f. Kr. Figuren ser ud, som var den løsnet fra et Relief, med Overkroppen vendt fremad, Underkrop og Ben i Profil. Den havde Vinger baade paa Hæle og Ryg, men de var rent dekorative. Springet var Hovedsagen, dets Virkning forstærkedes ved at Kjortelen af Vinden kastes tilbage fra højre Ben, der blottes og, naar man tænker sig Figuren bemalet, har staaet skarpt mod Klædningen. Hovedvanskeligheden, at hæve Figuren op fra Jorden, har Kunstneren løst ved at anvende det flyvende Klædebon forneden til Støtte for Figuren og Nedsættelse i Fodstykket. Set nedefra har Figuren paa en primitiv Beskuer gjort Indtryk af at flyve med Benene frit ud i Luften.



Treus Rekonstruktion af Paionios' Nike.

Denne gamle Nike var yndet og gentages i Kunstindustrien i over hundrede Aar. Men snart udviklede sig en anden Form for Flugtfremstilling, den vi bedst kender fra Malerier, med Figuren svævende vandret som en stor Fugl eller som en Svømmer. Denne nye Stilling skyldes den joniske Kunst i sjette Aarhundrede og vidner om dens friske Iagttagelsesevne. Dog egnede den sig kun til Maleri og Relief, ikke til Rundplastiken, thi en Statues hele Adel beror paa dens oprejste Holdning. Her maatte Illusionen om Flugt vækkes paa en anden Maade, og det lykkedes Paionios med sin Nike at overtræffe de

dristigste Forventninger. Han stillede sin to Meter høje Statue paa en ni Meter høj Basis af trekantede Blokke, der ved sin Form ydede en ringe Synsflade og aftog i Tykkelse opadtil. Saaledes stod Figuren højt over hele Festpladsens Statuemylder. Det er en ung, kraftig Kvinde, klædt i en Underkjortel, Chiton, der ved Luftens Modstand presses ind mod Legemet og lader dets Former skimtes bagved. Dette var, i Følge Overleveringen, ligeledes en Opfindelse af Polygnot og er her fortrinligt begrundet. Chiton var malet mørkeblaa. Paa Skulderen har en Spange løsnet sig, saa at Klædningen er gleden ned og venstre Bryst blottes. Ligeledes træder det fremsatte venstre Ben nøgent ud af Chiton, i skær Hvidhed mod det mørke Klædebon. Om Livet havde hun et Broncebælte, og Hovedets enkelte Dele: Haaret, Bindene, der holder det sammen under Flugten, Øjnene, Læberne har naturligvis været bemalede. Paa Ryggen, højt oppe paa Skuldrene hæver sig de mægtige Vinger, ikke Dekorationsvinger, men Vinger der *bærer*. De var sandsynligvis forgyldte. Foruden Chiton er hun tillige iført en stor Kappe, der svulmer som et Sejl, og som hun holder fast med begge Hænder. Den øger Indtrykket af Flugt, den giver os Tryghed ved Skuet, hun styrer med den som en Faldskærm, mens hun daler ned fra Himlens Rige. Kappen er tillige statisk nødvendig, for at holde Figuren i Ligevægt, og den fæstner sammen med Chiton Statuen til Blokken. Men endnu en Bestemmelse har den. Stod Nike i mørkeblaat og hvidt deroppe mod Hellas' klare Himmel, vilde den viskes ud for Øjet til en taaget Plet. Derfor var Kappen purpurrød, og mod denne Baggrund toner Skikkelsen pragtfuldt frem. Hvor levende staar ikke Gudinden deroppe i alle de lysende Farver, med Stormsus i de flagrende Klædebon, og Legemet, der har en stærk Hældning fremover, lægger sig under Flugten, idet Vingerne fremhæver Bevægelsen, lidt over mod højre Side, som store Fugle gør det, naar de sænker sig mod Jord. Ogsaa denne lille Naturiagttagelse er den joniske Kunstner værdig.

Men der mangler endnu noget. En flyvende Figur paa en Basis er en Urimelighed, og trods alle Anstrængelser kan man ikke gøre Fodstykket usynligt. Der er en Vanskelighed her, beroende paa selve Plastikens Organisme, paa Blokkens Tyngde. Paionios løser Vanskeligheden ved at lægge en Ørn paa Skraa under Figuren. Gudinden sætter sin ene Fod paa dens Ryg, den anden bæres af en kort Støtte, som Ørnens udbredte Vinge har dækket. Ørnen, der naturligvis var mørkt bemalet, flyver paatværs, bort under Nike. Nu tror vi paa Flugten, og vi kan være bekendt at tro derpaa. Saa højt er Gudinden oppe, at hun har *Ørnen* under sig. Det er, som deres Baner krydses

deroppe i den klare Luft, og skræmt bøjer Ørnen af og smyger sig paa Skraa bort under hendes Fod.

Det var en Løsning, der ikke kunde overtræffes og aldrig er bleven overtruffen. Det er et af de faa Tilfælde i Kunsten, hvor vi staa overfor det fuldkomne. Med alle Detajludførelsens Mangler har denne Figur i dekorativ Virkning ikke haft sin Lige. Det Storværk, Paionios her skabte, er græsk ved Motivets Dristighed, men endnu mere ved den klare Gennemtænkthed, der aabenbarer sig i stort og smaat.

Vi vender tilbage til Zeustemplet, hvis Gavlgrupper vi endnu ikke har behandlet. De var omtalte saa udførligt af Pausanias, at man, allerede før de fandtes, havde forsøgt at »udtænke sig« Rekonstruktioner. Da der saa ved de tyske Udgravninger kom betydelige Rester af alle Statuerne for Dagen, viste det sig, at Rekonstruktionen selv da ikke var helt let. Navnlig var Figurerne fra Østgavlen sørgeligt medtagne, ofte manglede baade Arme og Ben. Findestedet gav intet Holdepunkt, da Jordskælv i Middelalderen havde hjemsøgt Pladsen og kastet Statuerne, der da forlængst var styrtede ned fra deres høje Stade, hulter til bulter. Man maatte derfor ved Genopstillingen især holde sig til Figurernes tekniske Ejendommeligheder. Og her kommer den Omstændighed til Hjælp, at Statuerne er meget skødesløst udarbejdede paa den mod Væggen vendte Side, der jo ikke kunde ses. Ofte findes paa denne Side tillige Huller, i hvilke Jærnklammer til Befæstelse til Væggen har været anbragte. Ligesaa er Figurernes Hojde tildels afhængig af deres Plads i Gavlen, hvis Skraaning ned mod Spidserne de nødes til at følge, mens man stræbte at fylde det højere Rum i Midten ud. I anden Række maatte saa Pausanias' Beskrivelse tages i Betragtning, der desværre ikke er fejlfri. Han forveksler bl. a. en kvindelig Figur med en mandlig og anser Vestgavlens Midtfigur Apollo for at være Peirithoos. Endeligt skulde der selvfølgeligt tages Hensyn til den kunstneriske Side af Sagen, til Gruppernes Ligevægt og Symmetri, til Figurernes Virkning i Rummet o. a. Efter omhyggelige Undersøgelser af disse forskellige Forhold lykkedes det Arkæologen Treu at genskabe Østgavlens Komposition, saaledes at den i hvert Fald i Hovedsagen tør anses for rigtig. Vestgavlens Opstilling har endnu ikke funden en helt tilfredsstillende Løsning, men alt tyder her paa sindrigere Komposition og finere Linievirkning.

Figurernes kunstneriske Værd er ikke særligt høj, i hvert Fald maalt med Oldtidens Maal. Vi kan derfor vanskeligt tro paa Pausanias' Beretning om, at Østgavlen var udført af Paionios, Vestgavlen af Alkamenes. Det vilde i saa Fald ogsaa være underligt, om Paionios,

der i Nikeindskriften nævner sig som Skaber af Templets Akroterier, havde undladt at tale om sin Delagtighed i Gavlfigurerne. Og Alkamenes er Fidias' Discipel, og hans Arbejdstid falder først en tredive Aar senere. Derimod hører Gavlfigurerne efter deres Stil nøje sammen med Metoperne, og Metoperne igen med Tagdekorationerne. Saaledes er f. Eks. Løvehovedet i første Heraklesmetope nær beslægtet med Tagrendens Løvehoveder. Rimeligvis er det da de samme dygtige joniske Stenhuggere, hvis Indskrifter i Tagets Marmortegl vi har omtalt, der har udført alle Marmorarbejderne. De er maaske komne med Blokkene fra selve Marmorbruddene paa Paros. Og da forstaar vi den



Midtfigurerne i Zeustemplets Østgavl i Olympia. (Treus Rekonstruktion).

skødesløse Udførelse af Figurernes Bagside. I det arkaiske Æginatempel og senere i Parthenon er Gavlfigurerne lige omhyggeligt udførte paa alle Sider. Det var, fordi det her var indfødte Kunstnere, der arbejdede til Fædrelandets og Gudernes Ære. Olympiafigurerne bærer Præget af at være udførte af indkaldte Folk, der vilde gøre sig deres Akkordarbejde saa let som muligt. Men ét maa indrømmes: Kompositionen, især af Vestgavlen, er fortrinlig, den kan ikke skyldes en Haandværker. Fremgangsmaaden har da muligt været den samme, som vi kender fra Asklepiostemplet i Epidauros, at en virkelig Kunstner leverer de smaa Modelfigurer og dermed skaber Kompositionen, mens ringere Medarbejdere udfører selve Arbejdet.

I Østgavlen er Zeus Midtfiguren. De græske Templer har næsten altid deres Indgang fra Øst, og det er derfor rimeligt, at den vigtige Gavlgruppe her skildrer en Begivenhed, i hvilken Templets Gud spiller Hovedrollen. Det er Væddekørslen mellem Oinomaos, Kongen i Elis,

og Pelops, en lydisk Kongesøn, der bejlede til hans Datter Hippodameia, der er fremstillet. Oraklet i Delfi havde forkyndt Kongen, at hans Svigersøn skulde volde hans Død, og han havde derfor fastsat, at han kun vilde give sin Datter til den, der overvandt ham i Væddekørsel. Tretten Bejlere forsøgte sig, dog Oinomaos indhentede dem alle og dræbte dem med sin Lanse. Men Pelops bestak Oinomaos' Kusk Myrtilos til at løsne Hjulene paa sin Herres Vogn og sejrede saaledes ved Svig. Oinomaos dræbtes i Faldet, Pelops fik Kongedatteren og Riget. Saaledes er den almindelige Overlevering af dette ældgamle Sagn. I vor Gavl er givet Situationen før Kampen, Forberedelserne til Væddekørslen. Ved Gudekongens venstre Side staar Oinomaos og hans Hustru Sterope, derefter kommer Kusken, Vognen med Firspand og et Par af Husets Tjenerskab. Paa højre Side, Lykkesiden, staar Pelops og hans Brud Hippodameia, derefter følger igen Vogn og Tjenerskab. Yderst i Gavlspidserne er der to liggende Figurer, som Pausanias betegner som Flodguder, Skikkelsen til højre (regnet fra Beskuerens Standpunkt) er Kladeos, den til venstre Alfeios, netop de to Floder, der begrænser Festpladsen, og hvis virkelige Beliggenhed til højre og venstre svarer nøje til Gavlfigurernes. Disse to Figurer giver altsaa Landskabet, Scenen hvor Begivenheden foregaar. Det er i Olympia selv, som ogsaa Sagnet siger, at Forberedelserne træffes. Udfaldet kan heller ikke være tvivlsomt. Zeus drejer sig ganske svagt om mod Pelops for at antyde, hvem han vil yde sin Støtte. Pelops' underfundige Fif er ikke til at eftervise. Det vilde ogsaa daarligt passe sig her i Olympia, hvor alle Forholdsregler var tagne for at hindre Bedrageri ved Sportslegene. Foran Indgangen til Stadion, Væddeløbspladsen, stod der saaledes en Række Zeusbilleder, rejste ved Bøder fra de Deltagere, der forsaa sig mod Reglerne eller benyttede uærlige Kneb, og foran et »skrækkeligt« Zeusbillede i Raadhuset maatte alle sværge strænge Eder paa hæderlig Kampmaade, før de fik Lov at deltage. I Følge Overleveringen hos Pindar sejrede Pelops da ogsaa ved Posei-


Olding fra Østgavlen af Zeustemplet.

dons Hjælp, idet denne laante ham sin gyldne Vogn og sine vingede Heste. Her er det aabenbart Zeus' Gunst, der gør Udslaget. De græske Sagn lempedes og ændredes i det uendelige. Saa stive og døde Figurerne end synes at staa, helt uden Stemning er Kompositionen dog ikke. Den unge Hippodameia læner bedrøvet Kind mod Haand, og paa Oinomaos' Side sidder en Olding i sorgfuld Grublen, enten en gammel Tjener eller en Spaamand, der aner Ulykken, der skal komme over hans Herres Hus. Altsaa ogsaa her et Polygnotisk Stemnings-



Midtfigurer fra Templet paa Ægina. München.

billede! Denne Gamling er tillige interessant som et af de første Forsøg paa at fremstille Alderdommen naturtro. Han er skaldet og har dybe Rynker i Panden. Bryst og Mave er opdunsede af Fedt, men over Maven ligger der slappe Folder, Fedtet er her aabenbart tørret bort under Huden. Kappen over hans Knæ er tung og grov, en rigtig varm Gammelmandskappe.

Vestgavlen er helt forskellig, med Liv og Kamp og sammenslyngede Legemer. Sagnet, der behandles, er det om Peirithoos, de thessaliske Lapithers Konge, der til sit Bryllup havde indbudt Nabofolket, de raa Kentaurer, Hestemennesker med menneskeligt Legeme paa en Hestekrop. Ved Festen drak Kentaurerne sig fulde og blev nærgaaende mod Kvinderne. Det kom til et mægtigt Slagsmaal, i hvilket Lapitherne sejrede. Det er denne Kamp, vi her ser i fuld Gang. Apollo, let kendelig paa det lange, opbundne Haar, staar i Midten og tilskynder med bydende Haandbevægelse en Lapith til at gaa paa. Tager vi den ar-

kaiske Gavlgruppe fra Aphaias Tempel paa Øen Ægina for os, ser vi Athena staa tilsyneladende ganske uberørt mellem kæmpende og faldende Grækere og Trojanere. Man skal helt ned til hendes Fødder for at opdage nogen Afvigelse fra den stive, rette Holdning. Men Fødderne er drejede i Profil til venstre, til samme Side hvor hun holder Skjoldet. Saaledes udtrykker den arkaiske Kunstner, hvor hun vil hen i Kampen. Ve dem, mod hvem hun drejer sig med Skjold og Lanse! Zeus i vort Tempels Østgavl drejer sig vaabenløs tilhøjre mod Pelops, som han vil støtte. Han udtrykker sin Deltagelse i hvert Fald med



Midtfigurerne i Zeustemplets Vestgavl. (Treus Rekonstruktion).

hele Legemet. Det tredie Trin i denne Følelsesskala betegner Apollo her med den stærke Drejning og den hævede Arm. Han er — som ogsaa Athena og Zeus i ovennævnte Grupper — selv usynlig for de optrædende, jordiske Mennesker. Paa begge Sider af ham udfolder sig nu de vildeste Scener: Kentaurer, der søger at slænge Kvinderne op paa Ryggen, Lapither, der dolker eller strangulerer Kentaurerne. En Kentaur har faaet fat med Tænderne paa en Lapiths Arm og bider til, saa det knaser. Prægtigt er Kentauransigternes dyriske Vildskab gengivet. Grækerne har forstaaet at gøre disse Fantasiskabninger saa anskuelige, at de forekommer os mere naturlige end mangen forhistorisk Dyreart, der virkeligt har levet. Som Vaaben maa tænkes benyttede Redskaber fra Festen: Knive, Offerøkser, maaske endog Vinfade. Selv om Enkelthederne ogsaa i denne Gavls Figurer er middelmaadigt udførte, er Skildringen selv saa betagende, at man glemmer alt derover. Æmnet laa nær, da Grækerne efter Perserkrigene plejede at jævnføre Lapithernes Kamp med deres egen mod

Asiens Barbarer. Thi det er et Særkende for Datiden at man yderst sjældent fremstillede de samtidige Begivenheder og Kampe, men gik tilbage til Æmner fra Sagnhistorien. Men denne Forkærlighed for symbolske Fremstillinger fører paa ingen Maade til Romantik eller Symbolisme. Det er sunde, levende Skikkelser der optræder, deres Former og Bevægelser er aflurede Livet hver én.

II

OVERGANGSTIDENS KUNST

Det er de færreste af Oldtidens Kunstværker, hvis Tid lader sig saa nøje bestemme som Zeustemplets Skulpturer. Med Hensyn til de andre, hvis Tid og Mester er os ganske ukendt, maa vi nøjes med at jævnføre dem med de bekendte Kunstværker for saaledes, saa godt som muligt, at bestemme deres Plads i Rækken. I Arkæologien som i enhver anden Videnskab gaar man ud fra de bekendte Ting, hvis Ejendommeligheder man tilfulde maa sætte sig ind i, og stræber ved Sammenligning at datere og klassificere de langt talrigere Kunstværker, om hvilke man intet ved. Vil man nu bestemme, hvilke Statuer af Musæernes Vrimmel der omtrent maa være samtidige med Olympiaskulpturerne, altsaa tilhørende Treserne og Halvtreserne i femte Aarh. f. Kr., maa man fæstne Opmærksomheden ved de sikre og betydningsfulde Kendemærker. Det er ikke, som mange kunde tro, den større eller mindre Skønhed i Udførelsen, der gør Udslaget, thi Fuskere i Kunsten har alle Tider kendt. Det er meget mere Behandlingen af Enkelthederne, der har Betydning, af Haaret, Øret, Partiet ved Munden, af Øjet og dets Plads, af Legemets Muskulatur. Navnlig Forholdene d. e. Afstandene mellem de samme Punkter i Ansigt og Legeme maa nøje prøves og spiller en stor Rolle. Netop det uæstetiske, det den almindelige Beskuer tager som selvfølgeligt, det Kunstneren selv udfører halvt mekanisk, giver ofte de allerbedste Holdepunkter, fordi det vanemæssige, det typiske her har Overvægten over den kunstneriske Vilje. Hvorledes kan nu f. Eks. Behandlingen af Øjet spille en Rolle for Dateringen? Vil en Kunstner i Marmor udføre et Øjenpar i et Ansigt, er det ikke nok, at han tager Maal af et Menneskes Øjne og overfører Maalene i Marmoret. Hos det levende Menneske, især hos mørke Mennesker, kaster nemlig Øjenbryn og Øjenvipper Skygge over Øjet, og denne Virkning kan ikke naaes ved tro Efterligning i Marmor. Kunstneren maa, for at naa den rigtige Virkning, lægge Øjet

dybere, end det i Virkeligheden ligger, og gøre Øjelaagets Rande højere og skarpere, han maa med andre Ord begaa et Brud paa Sandheden for at skabe det sande. Herpaa beror hans Kunst, herpaa beror det, at et Kunstværk aldrig kan blive en sjælløs Kopi af Virkeligheden, at Realismen i Kunsten ikke bliver det samme som fotografisk Gengivelse, men en ærlig Søgen efter Midlerne til at fremkalde samme Indtryk paa Beskueren, som han modtager af Tingene selv. Øjets Dybde, Øjeæblets Runding, Øjelaagenes Form er for enhver Begynder i Modellérkunsten vanskelige Problemer, og de var det ogsaa for den begyndende Kunst. I al arkaisk Skulptur ligger Øjet alt for langt fremme, Øjeæblet ofte i Flugt med Pandebenet, og Øjelaagene stod vidtaabne. Endnu i Olympiaskulpturerne ligger Øjet for yderligt, Øjenlaagene er slidsede som Knaphuller.


Tornudtrækkeren. Konservatorpaladset. Rom.

En Mislighed ved Sagen er ogsaa, at vi kun gennem romerske Kopier kender mange af de græske Kunstneres Værker. Her maa man være forberedt paa, at Kopisten har tilføjet af sit eget og foretaget vilkaarlige Ændringer. Det var først efter Hadrians Tid, at man stræbte at kopiere nøjagtigt.

Ved vore Kendemærkers Hjælp kan vi nu bestemme en Del græske Kunstværker som samtidige med Zeustemplets Gavlfigurer. Der er først en Broncestatue, den lille »Tornudtrækker«. En Dreng har sat sig tilrette paa en Stub og er i Færd med at undersøge sin Fodsaal for at drage en Torn ud. Det er sandsynligvis en Statue, indviet til Guderne som Tak for Sejr i et Drengevæddeløb, og Motivet forklares da ved, at den lille Fyr har sejret, skønt han under Løbet har beskadiget sin Fod. Det er det første Forsøg i græsk Kunst paa indgaaende Behandling af Drengelegemet. Drengen og Oldingen begynder i dette Tidsrum at interessere Kunstnerne, mens man tidligere kun havde gengivet det kraftige Mandslegeme, udviklet af daglige Sportslege. Tornudtrækkerens Hovedform minder meget om Apollos fra Vestgavlen af Zeustemplet, ligesaa Haaret. Kun har han en lille Lok ned i Panden, som Datidens Børn bar den. Trods den bøjede Stilling falder

Haaret ikke ned om Kinderne, men har Fald som paa et oprejst Hoved. Det behøver ikke at skyldes mangelfuld Iagttagelsesevne, men forklares naturligt ved, at Kunstneren nødigt vilde dække Ansigtet. Han kunde tillade sig dette Brud paa Sandheden, fordi hans Statue var saa dristig og ny og i alle andre Henseender saa sand. Ansigtet er endnu som i al Datidens Kunst koldt og dødt. Men saa meget mere levende og varmt er Legemet. Det er en Statue, som man ikke bliver træt af at beskue fra alle Sider. Set fra venstre kommer alt i den til sin Ret: Fodsaalen, der ligesom er Centrum i den Cirkel, i hvilken hele Figuren kan indskrives, de tynde Arme med de spinkle Led og spidse Albuer, den magre Læg, Foden med den fintformede Ankel, det vel kraftige Bryst og Maven med de slappe Folder, der røber Overgangen fra Barnelegemets Rundhed til Drengealderens Magerhed. Det er, som Legemet aahner sig fra den Side, og dog er Figuren her mest sammentrængt. Fra højre Side set rejser han sig i Vejret, men her lyner Albu og Knæ én imøde og dækker over Handlingen selv. Helt forfra nyder man Haarets Ciselering og glemmer rent dets urigtige Fald, man beundrer det fint udførte Nøgleben og forfølger med Glæde Armene i deres hele Længde. Ogsaa Ryggen er værd at se med den stærke Sidebøjning og Stramning, og her opdager man først ret den fine Gennemtænkthed i Legemets Stilling og Ligevægt. Statuen har altid været over Jorden, og man har Efterligninger af den baade fra Oldtid og Middelalder. Renaissancens Kunstnere elskede den for den friske Glæde i Skildringen af dette Barn, der minder om det bedste i deres egen Kunst.


Vognstyrer. Delfi.

Et lidt ældre Værk, fra Halvfjerserne i femte Aarhundrede, maa ogsaa nævnes her, nemlig en Broncestatue af en Vognstyrer, funden i Delfi, men stiftet, som Indskriften viser, af en fornem Mand fra Sicilien ved Navn Polyzalos, en Broder til Tyrannen Gelon i Syrakus. Figuren hørte til en større Gruppe, bestaaende af Vogn, Firspand, Tjenere og muligt Stifteren selv, og det hele var, som den Art Værker altid, stiftet til Tak for en Sejr i Væddekørsel. Kusken, der alene er bevaret, staar rolig, med Fødderne tæt sammen, og har holdt Tømmerne i den fremrakte højre Haand. Han er iført en lang Kjortel, som


»Hestia Giustiniani«. Museo Torlonia. Rom.

Vognstyrerne brugte, har Bælte om Livet, der sidder meget højt oppe. Snore og Slidser om Skuldre og Ærmelinninger betinger de ejendommeligt skarpe Folder i Partiet over Bæltestedet. Nedenfor er Foldekastet roligere og rundere, jo længere vi kommer ned mod Fødderne, des regelmæssigere, næsten som Kanellurerne i en Søjle. Ansigtet synes ved første Blik mere levende end ellers i samtidige Kunstværker, men det skyldes alene Øjnenes Indlægning af Emalje og inderst Onyks for Øjenstenene, mens Øjenvipperne er af Kobber, hvis rosa Farve har staaet ypperligt til den gyldne Broncegrund, da Statuen var ny. De sjældent godt bevarede Øjne lader os føle, hvor meget der er gaaet tabt af Virkningen i de Broncer, hvor Indlægningen er udfalden. Haaret er fint ciseleret — de gamle Mestre betragtede ikke Opgaven som endt, naar Statuen var støbt, men »gik efter« med Gravstikken — og falder friere og uregelmæssigere end baade i Olympiaskulpturerne og i Tornudtrækkeren, et betydningsfuldt Gennembrud i Kunsten fra den tidligere matematiske Regelmæssighed i Lokkernes Behandling. Desværre dækker jo Kjortelen største Delen af Legemet, thi de Partier, der er frie, er behandlede med ganske enestaaende Mesterskab, den svære Nakke, de lidt spinkle Arme og Hænder og de tørre og magre, men meget karakteristiske Fødder. Navnlig Vrist og Ankler er udarbejdede med stor Omhu, og det skønt Fødderne slet ikke skulde ses, men skjultes i Bunden af Vognen bag Vognkassens høje Rand. Heller ikke denne Yngling er nogen gymnastisk udviklet Skikkelse, Kunstneren har aabenbart haft en Glæde i Skildringen af en Mand af Folket, hvis Legemsformer, i Modsætning til den fornemme Herres harmoniske Bygning, var udviklede paa Maa og Faa.


Kvindefigur fra Akropolis. Athen.

En hel Række Kvindeskikkelser staar de stille, lidt stive Figurer fra Zeustemplets Østgavl nær, nemlig den saakaldte »Hestia Giustiniani« og »Danserinderne« fra Herkulanum. Der er en kysk og rolig Alvor over disse Kvin-

defigurer i den simple Dragt, der falder med ensartede Folder, kannellureagtige som Vognstyrerens, ned til Fødderne. Over Brystet ligger Foldekastet med store, rolige Flader. Man sammenligne disse Figurer med de smukke, arkaiske Kvindefigurer, der er fundne paa Athens Akropolis og stammer fra Tiden før Persernes Ødelæggelse. Deres Ansigter er typisk arkaiske. Selv om Fundomstændighederne ikke var



»Danserinderne« fra Herkulanum. Bronce. Neapel.

sikre, kunde man dog straks se paa dette Haar, hvis Lokker er ganske geometrisk regelmæssige, paa det stærkt fremvældende Øje med det høje øverste Laag, paa selve de skævtsiddende Øjne, paa Mundens tvungne Smil, den stærke Hage og den meget tykke Hals, at en saadan Figur maatte være arkaisk. Smilet har man kaldet »det æginetiske«, fordi de æginetiske Gavlfigurer længe var de bedst kendte arkaiske Skulpturer. Det er iøvrigt ikke alle arkaiske Figurer, der smiler, og naar Smilet findes, synes det mere at skyldes en Stræben efter at bringe Liv i Ansigtet end at tilkendegive Velbefindende. Disse »Piger« fra Akropolis — Præstinder var det sagtens — er meget smukt klædte i lange Chitoner og elegante Overkast med Frynser og Borter, deres Haar er kunstfærdigt opsat med Diademer og falder paa Siderne i tre


Tronrelief fra Villa Ludovisi. Thermemusæet.

eller fire Piske, flettede med gyldne Spange, ned foran over Brystet. De smaa kokette Damer rækker os med højreHaanden Blomst, medvenstreHaand holder de det lange Klædebon op. Det var, som vi kan se af et Fragment af Sappho, den fornemme Dames Særkende at kunne holde sin Kjole smukt op ved Anklerne. Ogsaa Mændene bar i Datiden langt Haar. Denne aristokratiske Luksus ophører ved Perserkrigene, ligesom Paryktiden i Europa ophørte med den franske Revolution. Fra da af bar Mændene kortklippet Haar, Kvinderne naturlige Frisurer som vore Kvinder, simple Klædebon og faa Smykker. Da blev det Særkendet for den græske Klædning, at den faar sin Form kun gennem Maaden, den bæres paa, og det Legeme, der bærer den. Gaar vi derimod saa langt tilbage som til Begyndelsen af 6te Aarh., ser vi f. Eks. af Nike fra Delos, at Damerne bar stramtsiddende Snøreliv og Nederdele. Ogsaa i mykenisk Tid snørede man sig en Hvepsetalje til. Det var dette Barbari, der helt ophørte med Perserkrigene.

Den saakaldte Hestia Giustiniani er muligt en Afrodite, thi paa den Tid afbilder man altid Kærlighedsgudinden beklædt. Det kan især ses af Tronrelieffet fra Villa Ludovisi, hvor Afrodites Fødsel af Havets Bølger er fremstillet. To Terner staar paa Strandbreddens Sten og modtager Gudinden, der beklædt stiger op af Vandet. Afrodite vender Hovedet længselsfuldt opad, og dejligere Profil findes der ikke i hele den græske Plastik. Øjet er ikke helt naturligt, men er dannet, som saa man det forfra, ikke fra Siden. Først i Parthenonsfri-


Sidelænene af Tronrelieffet.

sens Relieffer bliver Øjnene helt naturlige. Uendeligt delikat er Afrodites lange Haar behandlet, særligt den Lok der falder ned over højre Bryst og minder om arkaisk Frisure, og Kunstneren formaar allerede at adskille Afrodites Linnedklædning fra Ternernes uldne Dragt og de tungere Overkjortler af sværere Linnedstof. Med ringe Tilsætning af Farve har dette virket endnu bedre. Man maa nyde Stofbehandlingen, f. Eks. hvor Ternernes Ærmer falder ned over Gudindens oprakte, nøgne Arme, eller ved Foldekastet om Ternernes Fødder. Gennem Gudindens Gevandt ses Legemets Former, de to smaa, faste Bryster, der sidder for vidt skilte som altid i Datidens Kvindefigurer. Foruden Hovedscenen paa Tronstolens Ryglæn er der mindre Relieffer paa Sidelænene, hvert bestaaende af en Enkeltfigur, paa den ene Side en tilhyllet, paa den anden en nøgen Kvinde. Den første er klædt som en Datidens Husfrue. Hendes Holdning er rank, det smukke Hoved yndefuldt bøjet, Pande og Kind indrammes af Sløret og det fintmejslede Haar. Hun er øjensynligt i Færd med at ofre Røgelse eller Offerkorn. Den anden blæser paa Dobbeltfløjte, saa Kinderne strammes. Hun er nøgen og ligger mageligt tilbagelænet paa en blød Pude, med Benene slængte over Kors. Det var en efter græske Forestillinger utilladelig Holdning for en ærbar Kvinde, og dette sammen med Nøgenheden og Dobbeltfløjten viser, at vi har en Hetære for os. Haaret er bundet op i Net paa Hetærevis, og Dobbeltfløjten er hendes sædvanlige Instrument, som hun trakterer til Gudinden Afrodites Ære. Over den anden Skikkelse var der en kølig Renhed, en stille Fornemhed, denne er magelig, kælen, sanselig. For første Gang i græsk Plastik er Kvindelegemet behandlet med Interesse og Glæde. Man havde før gjort Kvinden for atletisk ligesom Oldingen og Drengen. Denne Kvinde er spæd af Bygning, hendes Hals er tynd, hendes Ben er paa en Gang fine og yppige, og Udførelsen vidner om indtrængende Modelstudier.

Saa vidt var Kunsten naaet midt i femte Aarhundrede, da den berømteste af alle græske Billedhuggere, Fidias, fremstod med sine Manddomsværker. Det var en fin og en frisk Kunstnerslægt, denne før Fidias, med aabent Øje for Naturen og Livet, med rig Følelse for Ynde og Stemning. Ikke uden Grund har man sammenlignet denne Periode med Florens' Renaissance i femtende Aarh. og kaldet den Oldtidens »Quattrocento«.

III

FIDIAS OG PARTHENON

Fidias, Karmidas' Søn, var en Athenæer. Om hans Liv vides grumme lidt. Han arbejdede i sin Ungdom i Athen, hvor han havde Lejlighed til at lære Polygnots storslaaede Malerier at kende, og det berettes da ogsaa, at han selv forsøgte sig i Malerkunsten. Det er ikke urimeligt, da Beregningen af Farvernes Virkning, som vi har set, spillede en stor Rolle i Datidens Skulptur, og de to Kunstgrene saaledes stod hinanden langt nærmere end i vore Dage. Fidias var altsaa som ung med til at genrejse Athen, som Persernes Hær havde efterladt i Ruiner. Hvilke Impulser har han ikke modtaget dér af Datidens første Kunstnere, og han forstod, som senere Michel Angelo, at optage alle Strømme i sin Kunsts mægtige Flod. Han arbejdede i Marmor og Bronce, i Elfenben og Guld og Sølv, ciselerede og graverede, var Arkitekt, Billedhugger, Maler og Kunstsmed. Det bedst kendte af hans Ungdoms Værker var Athena Promachos, en mægtig Broncestatue af Athens Borggudinde, fremstillet i fuld Rustning. Hun stod paa Akropolis under aaben Himmel, og hendes lysende Lansespids kunde ses fra Sunion, Attikas Forbjærg.

Plinius ansætter Tiden, da Fidias stod paa Højden af sin kunstneriske Skaberkraft, til den 83de Olympiade, d. e. 448 før Kristus. Da var han netop i Færd med sit Hovedværk, Parthenons plastiske Udsmykning. Det var paa den Tid, da den store Statsmand Perikles efter Besejringen af alle politiske Modstandere stod som Stadens første Mand. Officielt Demokratiets Fører var han faktisk Enehersker, og ligesom de virkelige Eneherskere, dem Grækerne kaldte Tyranner, beskyttede han Kunsten og smykkede Athen med prægtige Bygningsværker. Omtrent Halvdelen af Stadens store Indtægter medgik, og Athen var dengang Hoved for et helt Forbund af Øer og Søstæder, der alle betalte en betydelig Tribut. Perikles skaffede ved sine Foretagender Haandværkere og Arbejdere Beskæftigelse og gjorde samtidigt

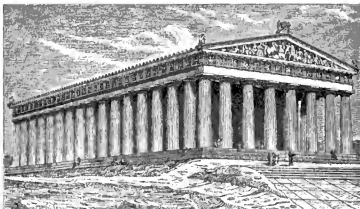
sit eget Navn udødeligt. Særligt Borgklippen, Akropolis, vilde han omskabe til et eneste Kunstværk. Og størst og skønnest af alle Templerne deroppe var Parthenon, Templet for Stadens Skytsgudinde, Snillets og de skønne Kunsters Beskytterinde Athene. Det var bygget tildels paa Fundamenterne af et gammelt Tempel, som Perserne havde ødelagt. Brandsporene ses endnu paa Underbygningen. De egentlige Arkitekter hed Iktinos og Kallikrates, men Fidias havde ikke blot med Billeder og Udsmykning at gøre, Overledelsen synes at have hvilet i hans Haand. Vi har paa Stentavler opbevaret Regnskaberne fra Aaret 434 f. Kr. Dette Aar nævnes som det trettende Regnskabsaar, og Templet paabegyndtes saaledes i 447. Allerede i Aaret 438 var det færdigt til at tages i Brug, saa at Perikles kunde lade en anden Arkitekt Mnesikles paabegynde de prægtige Marmorporte, Propylæerne, der med deres straalende Tag og hvide Marmorsøjler dannede Indgangen til Borgpladsen. Men først hen imod den peloponnesiske Krigs Begyndelse, omtrent 432, var Parthenons Udsmykning helt fuldført. Bygget i dorisk Stil var det et af de første gennemførte Marmortempler i Hellas.*) Marmoret fik man fra Statens Stenbrud paa Bjærget Pentelikons Sider. Men skønt Byggematerialet saaledes var gratis, blev Parthenon dog, som det siges, et »Tempel paa 1000 Talenter«, d. e. 4 Millioner Kr., en Sum der betyder ganske anderledes meget i Datidens Penge og med Datidens Arbejdsløn, der kun var en Drachme (66 Øre) dagligt. Alene det at rifle en Søjle kunde løbe op til at koste 280 Kr. Og Parthenon havde 62 store, 36 smaa Søjler, desuden 92 Metoper i Højrelief, en Frise inde paa Søjlegangens Væg paa 528 Fods Længde, 50 Statuer af overnaturlig Størrelse i Gavlfelterne. Desuden medgik alene til Gudebilledet, en Kolos af Guld og Elfenben paa 26 Alens Højde, 40 Talenter Guld, d. v. s. for 160 Tusind Kroner, og dertil kom Elfenben og Arbejdet selv. Templet havde 8 Søjler paa de to Gavlsider, Talforøgelsen beroede paa, at Forhallerne havde fire i Stedet for to Søjler. Langsiderne fik naturligvis svarende hertil 17 Søjler. Templet blev paa den Maade 70 Meter langt, 30 Meter bredt og overgik altsaa ogsaa i Størrelse alle tidligere Templer. Søjlerne er 10,44 Meter høje ligesom i Zeustemplet, men slankere, og Indtrykket af Slankhed øges yderligere ved Riflingen, idet Kannellurerne vel bliver smallere opadtil, men beholder samme Dybde, saaledes at Skyggevirkningen stadigt bliver stærkere. Søjlen, der efter en let Svulmen af 14 Millimeter omtrent ved Midten bliver tyndere opadtil, staar ikke

*) Det af Alkmæoniderne opførte Tempel i Delfi var vist det ældste Marmortempel, bygget af Marmor fra Paros. Herodot V, 62.

helt lige, men hælder svagt indad mod Templet. Hældningen udgør kun $^{1}/_{250}$ af Søjlens Højde. Man betænke, hvad det vil sige at iagttage alle disse Finheder under Udarbejdelsen af hver enkelt Søjletromle! Og disse Tromler er ligesom alle Kvadrene i Templet slebne saa omhyggeligt og sammenføjede saa fint, at de i Aartusinder ikke har undergaaet den mindste Forskydning, ja ofte har man fundet Stykker, slyngede langt bort fra Templet, der trods Vold og Eksplosion endnu var som nittede sammen. Parthenon er en Bygning med en utrolig Rigdom af fint gennemtænkte Enkeltheder. Man opdager ved nøjere Betragtning, hvorledes Søjlerne har forskellige Mellemrum og forskellig Sværhed, staar tættest og er sværest paa Hjørnerne, baade af tekniske og æsthetiske Grunde, fordi Søjlen paa dette Sted bærer mest og tillige ses mest isoleret og derfor vilde gøre et spinklere Indtryk, hvis dette ikke blev modarbejdet. Som Søjlerne skraaner ogsaa Væggene indefter, og dertil svarer en Krumning i Bygningens horisontale Linier ligefra Fundamentet til Bjælkelaget over Søjlerne, en Hævning mod Midten der navnlig er tydelig paa Langsidernes Fundament og dér forholder sig til Længden som 2 til 3000. Ogsaa denne Hævning er iværksat af optiske Grunde, idet en ganske lige Stenflade let gør Indtryk af at sænke sig ligesom en lang, udspændt Snor. Der findes overhovedet ingen lige Linier i Parthenon, intet er lavet med Lineal, men alt har ligesom organisk Liv ved Sammenspillet af Kurver. Men samtidigt er Symmetrien, der spiller en saa overordentlig stor Rolle i den græske Tempelbygning, i Parthenon mere gennemført end noget andet Sted. Stylobatets Bredde og Længde udviser Forholdet 4:9, og det samme gælder om Tempelhuset og om Midtskibet. Paa dette Stylobat skal nu Søjlerne anbringes, saaledes at Søjleafstanden, maalt fra Akse til Akse, svarer til Søjlehøjden som 1:2. Det faar igen Indflydelse paa Metoperne og Triglyferne, idet der er to Triglyfer for hver Søjle. Og Metopens Højde og Bredde svarer til Triglyfens som Forhallens Lysaabning til Anterne + Søjlegangen + den ydre Søjle. Er altsaa et Tempels Cella smal, faar vi smalle Metoper, er Søjlegangen bred, bliver Triglyferne det samme. Saa harmonisk sammenstemt var det doriske Tempel blevet i Tidens Løb, at en ringe Ændring paa et enkelt Punkt sætter Spor i alle Bygningens Maal. Og meget af dette, navnlig Kurverne i Entasis og Stylobat, var ikke Frugten af eksakte Beregninger, men naaet gennem Eksperimenter, der hos disse Bygmestre havde skabt en ganske mærkelig Følsomhed og Træfsikkerhed. Selv nu da Parthenon er en stor Ruin, Marmoret gulnet mod Syd af Sol og Vind, overgroet med graat og grønt Mos paa Nordsiden, er

det en Bygning af uforglemmelig Skønhed; Hvilket Indtryk maa det ikke have gjort, da det stod helt med sit lysende Tag, da fintstemte Farver fremhævede Harmonien og øgede Modsætningerne! Aldrig hverken før eller siden har man bygget som da, aldrig har man kunnet det heller.

Parthenon blev i Midten af femte Aarhundrede efter Kristus omdannet til kristen Kirke for Guds Moder, hvis Tilnavn »den Vise« er et Vidnesbyrd om Traditionens Magt. I Tyrkertiden forvandledes det naturligvis til Moske og fik en Minaret bygget til. Skønt disse Om-



Parthenon. Rekonstruktion.

dannelser selvfølgeligt ikke foregik uden Ødelæggelser, var det dog dem, der overhovedet bevarede Bygningen fra fuldstændig Ruin, thi ellers havde man sikkert slæbt Materialet bort til Nyopførelser. Endnu i 1674 var Parthenon ret velbevaret, da et Gesandtskab fra Ludvig den Fjortende paa en Orientrejse kom til Athen. Med det fulgte en fransk Tegner Carrey, der ved en Gave til den tyrkiske Fæstningskommandant paa Akropolis, bestaaende af 6 Alen Skarlagen og 25 Pund Kaffe, blev smuglet ind og fik Lov til at tegne Parthenons Marmorskulpturer. Paa denne Tid var egentligt kun Gavlgrupperne slemt mishandlede, det andet havde holdt sig beundringsværdigt. Derfor er Carreys Tegninger i Nationalbiblioteket i Paris af stor Værdi for os. Thi kun 13 Aar efter blev Akropolis belejret af Venetianerne under Admiral Morosinis Anførelse. Tyrkerne havde omdannet Parthenon til Krudtmagasin, og da Venetianerne fik det at vide, beskød de naturligvis Bygningen af alle Kræfter. Den 26de September 1687 slog en Bombe ned,

antændte Krudtet og sprængte Bygningen fra hinanden, saaledes at to Halvdele med et Svælg imellem, kun fyldt med Søjlestumper, stod tilbage. Morosini erobrede kort efter Akropolis og tænkte en Tid paa at sprænge alt deroppe i Luften. Imidlertid bemægtigede Folk sig, hvad der var at faa, bl. a. bortførte en Dansker ved Navn Hartmand to Hoveder fra Metoperne, der nu er i vort Nationalmusæum. Gennem hele følgende Aarhundrede laa Parthenon saaledes hen, Tyrkerne drev Forretning med Skulpturrester til de Rejsende. Da lykkedes det Englænderen Lord Elgin i Begyndelsen af 19de Aarh. at skaffe sig en Tilladelse af den tyrkiske Regering, først til at lade udføre Tegninger og Kopier paa Akropolis, derefter til Udgravninger og endeligt til at fjærne et og andet af Parthenons Marmorværker. Denne Tilladelse benyttede han snart til at nedtage næsten alt, hvad der var tilbage af Gavlfigurer, Metoper og Frisen. I 1812 kom det hele i 80 Kister til England og blev af Elgin, der havde tilsat en Formue paa 74,000 Pund Sterling derved, tilbudt den engelske Stat til Købs. Efter aarelange Vanskeligheder og Vrøvl i Parlamentet købte Staten tilsidst Samlingen for 35,000 Pund. Den udgør nu britisk Musæums skønneste Pryd, og man maa være Elgin taknemmelig for, at han reddede Værkerne fra videre Ødelæggelse, selv om hans Fremfærd overfor Parthenon som Bygningsværk var alt andet end skaansom.

Parthenontemplet havde fire Rum, foruden de to Forhaller et større og et mindre. Det sidste, tilgængeligt gennem Opisthodomen fra Vest, indeholdt Templets Skatte og øvrige Udstyr og bar vistnok oprindeligt alene Navnet: Parthenon (Jomfrurummet), svarende til Fruerstuen i græske Privathuse. Fra Øst traadte man gennem Pronaos ind i Hovedrummet: Hekatompedos, »det hundrede Fod lange«. Det var delt i tre Skibe ved to Søjlerækker. Disse var opført i to Stokværk, de øverste mindre Søjler var ejendommeligt nok i jonisk Stil. I det brede Midtskib stod Fidias' Athenabillede i Guld og Elfenben og fyldte næsten Rummet mellem de to Søjlerækker. Gennem senere Kopier, Smaastatuetter fundne i Athen og Møntbilleder, kan vi danne os et Billede af Statuens Enkeltheder og se, hvad Fidias har villet. Der eksisterede allerede tidligere to Typer af Athena: som fredelig Gudinde, i Reglen siddende paa en Tronstol, og som fuldtrustet Krigerinde, med Lansen hævet til Kamp. Første Type kender vi bl. a. fra Zeustemplets Metoper, den anden fra Æginatemplets Gavl. Ingen af de to har Fidias kunnet bruge. Gudinden staar rank og rolig, Skjoldet er stillet ved hendes venstre Side, og hun støtter sin Haand derpaa. Under Skjoldet bugter sig den hellige Borgslange. Mod venstre Skulder læner Lansen sig,

om Halsen har hun Slangepantseret: Ægiden, og snildt er en af de levende Slanger benyttet til at holde Lansen fast. Paa Hovedet knejser en mægtig Hjælm med Nakkeskærm og tre Fjerbuske, den midterste baaren af en Sfinks, de andre af Vingeheste, Pegaser. Svarende til den svære Hjælm er Gudindens Hageparti meget stærkt udviklet. Hun bærer altsaa i Virkeligheden hele sin krigerske Udrustning, men Vaabnene er stillede tilside, hun staar ligesom med Gevær ved Fod, et Billede paa det mægtige, i Freden rustede Athen. Og i sin højre Haand holder hun Sejren, en lille Statuette af Nike, der aabenbart hæver sig for at flyve fra Gudindens Haand ned til de Mennesker, hun skænker sin Gunst. Den Haand, der bærer Nike, hviler paa en Søjle. Dette var nødvendigt, da Kærnen i disse Guldelfenbensbilleder var af Træ, paa hvilket Plader af Elfenben og af drevet Guld var befæstede. Med den tunge Vægt vilde Underarmen ikke kunne holde ret længe. I nøjeste Forbindelse med Stillingen staar ogsaa Foldekastet. Den lange Chiton ligger glat over det bøjede venstre Knæ, men paa højre Side, hvor Gudinden for Byrdens Skyld hviler fast paa Foden, falder Klædningen naturligt med tunge dybe Folder, ganske som i de ældre Kvindestatuer. Og denne Del af Klædningen med de kanellureagtige Folder danner tillige ligesom en Overgang til det arkitektoniske, til den nærstaaende Søjle, der naturligvis i den store Original var riflet. Denne Adskillelse i Foldekastet paa højre og venstre Side, der her er saa fortrinligt motiveret, gentages efter Fidias atter og atter. Ogsaa det, at Dragten er dobbelt opkiltet ved Bæltet er gjort med Hensigt for ved de to buede Horisontallinier at bryde de lodrette Folders Ensformighed. Saa vidt kan vi følge Kunstneren og ane hans Grunde til dette og hint Træk. Vi forstaar, at en saa monumental Figurs Skønhedsvirkning mere var af arkitektonisk end af plastisk Art. Og dog svigter vor Fantasi, naar vi vil genkalde os Billedet. Vi ved, at Ansigt, Hænder og Fødder var af Elfenben, Klædebon, Skjold, Hjælm og andre Dele af lysende Guld, Øjets Iris indlagt Ædelsten, vi ved, at Skjold, Fodskammel, ja selv Gudindens Sandaler var smykkede med Reliefler og indlagte Arbejder, men vi *ser* ikke Billedet med dets næsten orien-


Athena Varvakion. Athen.

talske Farvepragt i det store Tempelrum, der kun fik Lys gennem Døren. Fra femte Aarhundrede e. Kr. forsvinder alle Spor af det herlige Kunstværk.

Athenabilledet stod færdigt i Templet til den store helleniske Folkefest, Panathenæerne, ved Midsommertid 438. Kort efter overgik der Fidias en stor Proces, idet han beskyldtes for at have gjort sig ulovlig Fordel under Arbejdet. Efter den troværdigste Kilde var det Elfenbenet, han havde brugt for rigeligt af. Guldets Vægt kunde man kontrollere, men vanskeligt hvor mange Elefanttænder der gik med. Da Perikles paa den Tid netop stod paa Magtens Tinde, er det ikke rimeligt, at Modstanderne uden vægtige Grunde har rettet denne Beskyldning mod hans vigtigste kunstneriske Støtte. Ogsaa Renæssancens Kunstnere stjal som Ravne. I Følge samme Beretning flygtede Fidias til Elis og udførte der det mægtige Gudebillede af Zeus i Olympia. Men i Aaret 431 skal han ogsaa der være bleven beskyldt for Underslæb og have lidt Døden i Elis. Denne Gentagelse af Processen lyder lidt mistænkeligt og stemmer ikke med, at hans Efterkommere senere hen havde det ærefulde Hverv at vedligeholde og rense Zeusbilledet, og at man med Stolthed viste Fidias' Værksted sammesteds. En anden Oldtidsforfatter, Plutark, taler da ogsaa kun om den første Proces, men han lader rigtignok Fidias dø i Fængslet i Athen. Saa usikre er Beretningerne. Er den sidste rigtig, vilde Fidias have udført Zeusbilledet i Olympia *før* Athenastatuen. Det synes af den Grund naturligt, fordi Zeustemplet jo var fuldendt allerede ved Aar 456. I modsat Fald bliver der nogle og tyve Aar mellem Templets Fuldendelse og Gudebilledets Opstilling.

Af Zeusbilledet i Olympia ejer vi ingen plastisk Kopi, kun Møntbilleder og et Vægmaleri i Eleusis giver os en Forestilling om dets Udseende. Derimod er Pausanias' Skildring langt udførligere end ved Athenabilledet. Naar man traadte ind i Zeustemplet, havde man det store, eneste Hovedrum oplyst baade fra Døren og fra en Aabning i Taget. I Baggrundens Halvlys sad Guden paa sin Trone i ottedobbelt naturlig Størrelse, vel omtrent 14 Meter høj, lysende af Guld og Elfenben, af Ibenholt og Ædelstene. Haaret var af Guld, ganske glat og langt, omtrent som hos den lille Tornudtrækker; ogsaa Skægget var langt og uden det urolige Purl, som Zeus fra Otricoli og andre senere Zeusbilleder har. I venstre Haand holder han et Scepter med en Ørn paa Spidsen, i højre, der hviler paa Armlænet, en Nikestatuette ligesom Athena. Baade Nike og Sceptret holdes omhyggeligt til Siden for ikke at dække Gudens Legeme. Hans Bryst er nøgent, men ned over

Skødet ligger Guldklædningen i tunge Folder, med en Bort af Liljer, Lynets Symbol. Benene er sænkede for ikke at danne en hæslig ret Vinkel, sete fra Siden og nedenfra. Tronen er af Guld, Elfenben og Ibenholt, smykket med Ædelstene og med Statuetter, Relieffer og Malerier i Mængde, selv Fodskammel og Sandaler er prydede med Billeder. Og dog var der sikkert ikke Tale om Overlæsselse, saa uhyre var Statuen.


Hoved af Zeus.


Mønt med Afbildning af Zeus i Olympia.

Dette Gudebillede, der regnedes for et af Verdens syv Underværker, lovprises af en Mængde Oldtidsforfattere, ja Beundringen for det stiger, eftersom Tiden gaar og der kommer en formelig Passion op for gamle Ting. Statuen har i sin rolige Majestæt ligefrem virket velgørende paa Nerverne i Sammenligning med de stærkt bevægede hellenistiske Gudebilleder. Folk sværmede for den, som man nutildags sværmer for prærafaelitisk Kunst. Vi kan derfor ikke helt stole paa Oldtidens Skildringer. Naar saaledes Dio Krysostomus (Beg. af andet Aarh. e. Kr.) fortæller, at der var en saa lys Ynde over Kunstværket, at selv de sorgtunge og besværede glemte alle Plager og Lidelser ved at se dets Aasyn, og andetsteds beretter, at Fidias havde villet fremstille Zeus i det Øjeblik, han blot ved en svag Rynken af Brynene bragte Olympia til at skælve, saa synes han i begge Tilfælde at lægge for megen »moderne« Stemning ind deri, rent bortset fra at begge Udsagn daarligt stemmer overens. Hverken det faderligt milde eller det mægtige, frygtindgydende har Fidias evnet og kunnet, saa vist som Ansigtet endnu ikke paa den Tid var Brændpunktet i Fremstillingen. Hvad han vil skildre, det skildrer han ved Attributterne: Trone, Scepter, Nike. Det er Zeus som *Gudekongen*. Og alle de mange Billedværker, der smykker Trone og Skammel, forherliger Gudekongens Vælde, fremdrager netop de Træk af Hellas' Sagnkres, der er Vidnesbyrd herom, danner tilsammen som en eneste Hymne om Zeus' Almagt. Derfor var det sikkert sandt, at Fidias med dette Kunstværk gav græsk Religion nye Tilskyndelser.

Et Par Enkeltheder ved Billedet kan maaske hjælpe os til Datering. Paa Zeus' Ring havde Fidias indgraveret sin Yndling Pantarkes' Navn. Men en ung Mand ved Navn Pantarkes sejrede netop i en Brydekamp mellem Drenge i Olympia i *Aaret 436* f. Kr. Ved nøjere Undersøgelse

af Stedet i Zeustemplet, hvor Billedet stod, har det fremdeles vist sig, at Statuen havde samme Bredde som Athenafiguren, skønt Midtskibet er betydeligt smallere her end i Parthenon, og at der er foretaget en Omlægning af Gulvet, da Statuen skulde stilles op. De Folk i Elis synes med Vold og Magt at have forlangt en Statue af samme Maal som Athena Parthenos trods den langt mindre Plads. Endeligt laa der foran Zeusbilledet en mørk Bort af den smukke, haarde Eleusinske Kalksten, et Materiale der netop kom i Mode *efter* Parthenon og, da Eleusis ligger i Attika, i hvert Fald ikke kan være blevet først »opdaget« saa langt borte som i Olympia. Meget tyder da paa, at det var Udførelsen af Pallas Athena, der gjorde Fidias saa berømt, at man overdrog ham at skabe Zeuskongens Billede. Om der i Mellemtiden, i de 20 Aar, stod et andet, ældre Gudebillede i Templet, ved vi naturligvis ikke. Fidias' Zeus eksisterede i omtrent 900 Aar ligesom Athenabilledet og forsvinder først i femte Aarh. e. Kr. ved en Paladsbrand i Konstantinopel, hvorhen Statuen var ført.

Med disse store arkitektoniske Statuer er naturligvis ikke hele Fidias' Kunstnerpersonlighed givet. I at deres Majestæt betegner de intet Fremskridt mod kunstnerisk Frihed, ingen Videreudvikling af det friske og frodige, der kendetegnede Fortidens Kunst. Det var naturligt, da de var religiøse Kultbilleder, der tildels maatte stemme overens med Folkets Tro og de almindelige Forestillinger om det ophøjede. Men vil vi danne os en Idé om Rigdommen og Mangfoldigheden i Fidias' Kunst, maa vi vende os til de Arbejder, der er udførte af Elever under hans Ledelse, til Parthenons Skulpturer. Grænsen for Fidias' Medvirken kan vi naturligvis ikke bestemme, men noget af hans Aand er der sikkert i det altsammen. For at være retfærdig maa man dog stadigt huske paa, at alle disse beundrede Værker var Dekorationsarbejder, der saa lidt regnedes for fremragende Kunst, at de med Undtagelse af en kort Notits hos Pausanias om Gavlgrupperne aldrig nævnes i Oldtidens Litteratur.

Ældst i Stil er Metoperne. Parthenon havde alle Metoperne smykkede med Relieffer, deraf det store Tal 92 mod Zeustemplets 12. De er af højst forskellig Stil og Godhed. Bedst bevarede er Metoperne fra Sydsiden med Fremstillinger af Lapithernes og Kentaurernes Kampe, samme Æmne som vi kender fra Zeustemplets Vestgavl. Ogsaa i Stil minder disse Metoper ofte om Olympiaskulpturerne, men Opgaven er jo for saa vidt en anden, som det hele nødvendigt splittes i en Mængde Tvekampe. Saa meget mere beundringsværdig er Afvekslingen i Kampstillinger indenfor de snævre Rammer. Kentauren har fældet sin Mod-

stander, der ligger i Dødskamp paa Jorden. Hoverende sprænger han hen over ham, svingende over Armen et Løveskind, som han vel har taget fra en Løjbænk og benyttet som Skjold under den i Hast opstaaede Kamp. Kampen ser noget mindre troværdig ud i et Billede af en Kentaur, der støtter Haanden mod en falden Lapiths Hoved og sætter Hoven paa hans Laar. De tager saa lindt paa hinanden og ser ud, som de var faldne i Tanker


Metope fra Parthenon. London.

midt under det hele. Hvor er det fint akademisk mod Olympiagavlens kraftige Greb og dyriske Vildskab! Og Kentauren har et skønt Oldingehoved med glat, mildt Skæg. — Inde i Templets Søjlegang, hen over de indre Søjler og rundt om hele Cellamurene løb Frisen med sine Relieffer, fladere end Metopernes og vel i Grækernes Øjne nærmest Malerier. I Grunden tilhører Frisen den joniske Bygningsstil, men er anvendt her ligesom de joniske Søjler i Templets Indre, skønt »Draaberne« under Frisens Kant tyder paa, at man oprindeligt vilde leddele ogsaa den i Metoper og Triglyfer. Heldigvis skete det ikke, thi den uafbrudte Relieffremstilling paa en saa vældig Flade


Metope fra Parthenon. London.

maatte blive og blev ogsaa noget ganske andet. Det er Midsomrens store Fest, Panathenæerne, hvis Optog vi ser. Man bragte ved den Lejlighed Athena en kostbar Kaabe, som man den Dag i Dag i Syden bringer Madonna en saadan, og Festen maa da ogsaa nærmest have lignet en pragtfuld katolsk Procession. Kun at der i Panathenæertoget ogsaa deltog Vogne og Ryttere. Toget paa Frisen sætter sig i Gang fra Vestsiden, den man først ser, naar man gennem Propylæerne træder ind paa Akropolis. Her ordner Toget sig, de unge Riddere kilter deres Dragt op eller kranser sig, Slaver gaar dem tilhaande. Snart sidder



Ryttere fra Parthenonsfrisen.

de paa Hesten, der i Begyndelsen gaar lidt voldsomt paa, til den ved Bidslet blidt tvinges ind i den ønskede Gangart. Langs baade Nord- og Sydsiden suser nu Kavalkaden afsted. Det atheniske Rytteri var et Luksusrytteri, uden videre militær Betydning, og deres Ridt er ogsaa alt andet end militært, frit og tvangløst rider de frem, færre og flere i Følge, der er ingen Kommando eller Befalingsmænd at se. De sidder paa Hesteryggen uden Sadel, og vidunderligt fint følger deres Legemer Hestens Bevægelser. Der er heller ingen Tumlen, ingen »Eksen« med Dyrene. Man bemærke blot, hvor roligt de holder Hestene an! Vi har en lille Afhandling om Hesteopdræt og Ridekunst af en samtidig Forfatter Xenofon, som det er meget lærerigt at sammenligne med Parthenonsfrisen. Han indskærper netop en mild Behandling af Hesten. Naar Hingsten nærmer sig Hoppen, da danser den prægtigt og rejser den krummede Hals. Naar Heste slippes løs paa en Græsgang, da *gaar* de ikke, de gallopperer og tumler sig fyrigt. Det er denne Hestens

sande Natur, Dressuren skal bevare. Hesten skal lære at glæde sig ved at vise Anstand og Kraft, naar den rides, som naar den er fri. Man maa aldrig blive hidsig paa Dyret eller tvinge det brutalt frem, naar det er angst. Man skal vise, at man paaskønner dets Villighed o. s. v. Da vil Hesten tilsidst elske at leve sammen med Mennesket. Saa mild og forstaaende er denne Følemaade, at den først i Midten af 18de Aarh. kom til at gælde paany, efter at man i Aartusinder havde øvet Prygledressur mod det prægtige kloge Dyr. Det er den samme Aand, der præger Parthenonsfrisen, disse Heste har ikke blot Skønhed, de har ogsaa fri og naturlig Anstand. At det ikke altid i Grækenland har været saadan, viser ældre Vasebilleder af Forspand, der pinagtigt er spændte ind som vore Cirkusheste. Det er ellers en lille djærv Race, denne, med magert Hoved og muskuløse Sider. »Kødet er Hestens værste Fjende«, siger Araberen Abd-el-Kader, »kun tre Ting skal være brede hos Hesten: Panden, Brystet og Krydset. Ryggen skal være kort, Bagbenene lange, Ørene skal være bevægelige som Antilopens.« Alt dette gælder tilfulde om disse Heste. Ogsaa Xenofon priser den knejsende Hals, de smalle Kæber, Hovedet med den stærkt fremtrædende Benbygning og de levende fremstaaende Øjne. Han hævder, at Hesten under Galloppen skal sætte Baghovene langt frem og rejse Forkroppen højt i Vejret, altsaa samle Benene under sig, det er endnu den arabiske Hingsts Fortrin. Skønt Hestene paa Parthenonsfrisen tæller i Hundreder og undertiden er udarbejdede i fire Lag, er der dog aldrig Gentagelser i Stillingerne. Og saa naturlig og livfuld er Galloppen i al sin Afveksling, at den forekommer vort Øje mere virkelighedstro end selv Øjebliksfotografier af en Hestegallop, et Vidnesbyrd om disse Billeders Overensstemmelse med den menneskelige Synsopfattelse af Bevægelsen. Man vil tillige ved Betragtningen af to eller flere Dyr i Række næsten altid finde enten en tydelig Stigning af en og samme Bevægelse, eller at der



Ryttere fra Parthenonsfrisen. Athen.


Fra Parthenonsfrisen. Ypperstepræsten med den hellige Kaabe. Guder.

er tilstræbt en Kontrastvirkning. Det sidste gælder f. Eks. særligt om to Heste, af hvilke den ene lægger sig tilbage, sagtnende sit Løb, saaledes at alle Legemets Linier er stejlt lodrette, mens den følgende Hest med krummet Nakke og kourbetterende Forben frembyder en Mangfoldighed af henrivende Kurver i Hals og Legeme. Foran Ryttertoget kommer Vogntog, foran det Vogtere med Offerdyr, unge Mænd i lange Kapper med den hellige Olivenolie i store Kar. Ogsaa her er gjort alt for Afvekslingen: en Okse søger med hævet Hoved at rive sig løs fra Vogteren, de unge Mænd bærer alle deres Byrde paa forskellig Vis. Saa svinger vi om fra begge Sider paa Østsiden, Templets Hovedside. Der møder vi først Stadens værdige Fædre, der under Samtale venter paa de andre. Det er de »skønne Oldinge«, der udvalgtes til at bære Oljegrene i Festtoget. I Midten af Gavlen er gengivet selve Hovedscenen i Templets Indre: Ypperstepræsten er, hjulpen af en Slave, i Færd med at lægge den hellige Kaabe sammen for at bringe Athena den. Præstinder kommer med Taburetter, der benyttedes — vi ved ikke hvorledes — under den hellige Handling. Men paa begge Sider af denne Midtscene er de Personer tilstede, for hvis Skyld det hele Optog fandt Sted, de olympiske Guder. Der kan ikke være Tvivl om, at det er dem vi har for os i de store siddende Skikkelser, thi vi finder to vingede Figurer iblandt dem. Ogsaa deres Størrelse passer godt dertil. I hele den lange Frise har Kunstnerne søgt at holde Figurernes Hoveder i samme Højde. Kun de faa Barnefigurer afbryder den lige Is-


Fra Parthenonsfrisen. Hera og Zeus. Præstinder med Taburetter.

selinie, Isokefalien, men de Voksne er alle lige høje. Ja, Reglen overholdes endog, hvor Ryttere og staaende Figurer afbildes Side om Side. Kunstnerne ændrer hellere ved Forholdene i Legemet og gør Rytteren og hans Hest noget mindre, end de bryder hin Lov. Dette Forhold, der kan virke noget monotont, kommer den kunstneriske Sandhed tilgode i dette Tilfælde, idet nemlig de siddende Guders Vækst bliver overnaturlig, samtidigt med at Isokefalien bevares. Guderne er naturligvis tænkte usynlige, de sidder i Kreds i deres Himmel og glæder sig over Offergaverne og Menneskenes Fromhed. I tidligere Tid plejede man i saadanne Fremstillinger ved Indskrifter at betegne, hvem de enkelte Personer var. Saa mangelfuld var Udtryksmaaden, at Ord og Billed nødvendigt maatte udfylde hinanden. I Parthenonsfrisen er Guderne for første Gang karakteriserede, saaledes at enhver Athener kunde genkende dem, ikke ved Ansigtstrækkene — det formaar man endnu ikke — men ved Holdning og Gestus. Zeus og Hera sidder sammen paa deres Stole, Hera drejer sig om mod Zeus, idet hun afslører sit Aasyn, en Bevægelse der tillægges hende allerede i de homeriske Sange, og som den arkaiske Kunst med særlig Forkærlighed gentog, fordi den mørke Klædning gav en herlig Baggrund for Ansigtets Profil og den hvide Skulder og Arm. Nær Hera staar hendes Sendebud, den vingede Iris. Krigsguden Ares vugger uroligt paa sin Stol, med Hænderne foldede fast om Knæet. Denne livfulde Stilling gentoges et Aarhundrede senere i en berømt Statue, af hviken Ares Ludovisi er den kendteste Kopi. Vi ved ogsaa, at Polygnot i Delfi havde malet den urolige Hektor i denne Stilling. Det er et af de klareste Eksempler paa, hvad Vej Udviklingen af et og samme Motiv i Kunsten gaar, fra Maleri til Relief, fra dette til statuarisk Fremstilling. Derefter kommer en tænksom Kvinde med Fakkel: den alvorsfulde Demeter. Den følgende mandlige Figur læner sig magelig mod sin Sidemands Ryg og er ikke fri for at genere sin Naboerske med sine Ben. Det er Dionysos, den hævede Haand har han støttet paa Thyrsosstaven. Yderst sidder



Fra Parthenonsfrisen. Hermes, Dionysos, Demeter og Ares.

Hermes i en bøjet, karakteristisk Stilling, som vi skal møde i en langt senere Hermesstatue. Ogsaa de andre Guder: Athena og Hefaistos i Samtale, Afrodite visende sin Søn Eros Festtoget o. a. er prægede af baade Ynde og Simpelhed, vi føres virkeligt lige midt ind i Gudernes utvungne Familieliv.

En Mærkelighed ved denne Frise er det, at Lokaliteten aldrig er angivet, hverken Olympen, Gudernes Bolig, eller Templets Indre eller Gaderne, gennem hvilke Toget bevægede sig. Paa mykeniske og orientalske Relieffer sættes Menneskene ind i Naturen, og i de senere hellenistiske Relieffer er der oftest ogsaa Naturbaggrund ligesom paa Thorvaldsens Aleksanderfrise. Her er det kun Festtoget selv, der ligger Kunstnerne paa Hjærte. Kun naar en Sten er nødvendig, for at en Deltager kan binde sin Sandal, ja saa er Stenen dér, ligesom i Æventyrene. Alt er til for Mennesket, Mennesket selv er Kunstens Maal og Mening. Der slaar os i Møde en levende Glæde ved Gengivelsen af disse prægtigt skønne Menneskelegemer i alle Stillinger og med en Uendelighed af Bevægelser. Og dog er denne Kunst i en vis Forstand mærkeligt fattig. Kunde man kommandere alle Parthenonsfrisens Figurer til at gøre Holdt, vilde man opdage en næsten dræbende Ensformighed. Det er ikke blot de unge Mænd, hvis Legemer alle er som formede over samme Model, men Ynglinge, Oldinge og Drenge er ens skabte. Ja, selv de unge Piger er fladbrystede og uden Hofter, medens man ikke kan frakende dem fin, kvindelig Ynde i Bevægelsen. Overalt spores det ene, altomfattende Skema, der udelukker alle Nuancer, al søgende Glæde. Den frempippende, men saa uendeligt tiltalende Naturalisme i Overgangstidens Kunst er som vejret bort. Det er ikke for intet, at Profilen hyppigst er anvendt i denne Frise. Frontvending føltes som noget brutalt af Grækerne i Maleri og Relief og er derfor aldrig benyttet. Men selv den


Athena og Gigant. Gavlfigurer. Akropolis.

tiltalende Trefjerdedelsvending af Ansigt og Legeme er sjældnere end den fornemme Profil, der sammenfatter Ansigt og Skikkelse i den simpleste Linieformel og er hævet over al tilfældig Vekselvirkning med Beskueren. Profilen er stille, stolt og hemmelighedsfuld, men den er tillige stræng og kold som en Bjærgtindes evige Sne.

Det sagte gælder noget mindre om Figurerne fra Gavlene. De er desværre saa medtagne, og saa meget mangler helt, at en sikker Rekonstruktion af de to Gavlgrupper ikke lader sig foretage. Vi ved fra Pausanias, at Athenas Fødsel af Zeus' Hoved under Olympens Skæl-



Flodgud fra Parthenons Vestgavl.

ven og Gudernes bange Undren var fremstillet i Østgavlen, og at Vestgavlen indeholdt Kampen mellem Athena og Poseidon om det attiske Land. I begge Gavle var saaledes Athena Hovedfiguren, og baade hun og Guderne optraadte handlende, mens de øvrige Gavlfigurer saa til og gav deres Stemning tilkende som Koret i en græsk Tragedie. Vidste vi ikke bedre, kunde vi tro, at Parthenonsgavlene med deres handlende Guder og undrende Tilskuere betegnede et dristigt Brud med Traditionen, som vi kender fra Æginatemplets og Zeustemplets Grupper af kæmpende Dødelige og usynlige, ledende Guder. Men ved Udgravningerne af de ældre Lag paa Akropolis fra Tiden før Perserkrigene er fundne betydelige Rester af gamle Gavlgrupper, i hvilke Guderne paa lignende Maade optraadte kæmpende, f. Eks. Athena etsteds som Midtfigur i Færd med at fælde en Gigant. Der er altsaa gammel attisk Tradition i Parthenonsgavlenes Kompositioner, men i genial Omdannelse har de dog sikket ydet noget ganske nyt. Vi vil imid-

lertid holde os paa sikker Grund og kun betragte enkelte af Statuerne.

I Vestgavlens ene Fløj laa der en Flodgud, der i Lighed med Flodguderne i Zeustemplets Østgavl betegnede Lokaliteten, hvor Kampen foregaar mellem Athena og Poseidon, nemlig det attiske Land. Hvilket af Attikas Vandløb der just er ment, ved vi ikke, men her er gjort et mærkeligt Forsøg paa at *karakterisere* Flodguden gennem



Yngling fra Parthenons Østgavl. London.

Legemsformerne, der er bløde og flydende som Vandets Strøm, især Underliv og Laar. Det er et stort Fremskridt fra Frisen, hvor Karakteristikken var givet ved Holdning og Attributter, og danner ligesom et Mellemtrin før fjerde Aarhundredes Karakteristik ved Hjælp af Ansigtstrækkene.

I Østgavlens venstre Hjørne saa man Solguden køre op af Bølgerne med sine Heste. Derefter følger en ung Mand, hvilende paa Ryggen, den eneste Gavlfigur, hvis Hoved er bevaret. Han har aabenbart sovet paa Klippen, paa hvilken han har bredt et Løveskind og sin Klædning ud, og vækkes nu af Solens Straaler, rejser sig paa Albuen, samtidigt med at han sagtens har hævet højre Haand til Hilsen af Guden. Benene ligger endnu overkors fra den hvilende Stilling paa Ryggen, og fint er Læggenes og Laarenes Muskelspil varieret i højre

Ben, der staar roligt og støt med spidst Knæ, og det vuggende, strammede venstre Ben. Ogsaa for venstre Skulders Forskydning ved Legemets Vægt paa denne Arm er der ypperligt gjort rede i Knogler og Muskler. Forstaaelsen af Sener og Kød, af Modsætningen mellem det Haarde og Bløde, og tillige Følelsen for Rytme i Legemets Stigning og Fald stiller denne Statue overordentligt højt i kunstnerisk Henseende. Ved det lille Hoved med de mandigt alvorlige Træk, den kraftige



Tre Kvindefigurer fra Parthenons Østgavl. London.

Muskelbygning i Forening med den smalle Midje og de fine Led er Figuren i Slægt med Frisens unge Riddere.

Nærmest efter ham følger tre Kvindefigurer, to siddende, udarbejdede af en Blok, og en, der iler hen imod dem. Den bagerste siddende Figur hviler Armen paa den andens Skulder og er i Færd med langsomt at dreje sig om, hendes Naboerske ser allerede hen imod Midten og aabner Armene i Undren, den staaende Figur viger aabenbart skrækslagen tilside for Begivenheden i Midten, lige i hendes Nærhed. Saaledes aftager Bevægelsen, fremkaldt af Athenas underfulde Fødsel, langsomt ud mod Gavlens Spids, hvor den hvilende Yngling endnu aldeles intet ved om, hvad der gaar for sig i Daggryet, som han ser rinde op af Havet. Dette minder om de ypperste Kompositioner i Højrenæssancens Malerier, f. Eks. om Rafaels herlige Billede af Messen i Bolsena, hvor Underet med Hostien farer gennem Rækkerne paa Bil-

ledets venstre Side med stedse aftagende Virkning, til vi nederst har de sorgløse Mødre kyssende de søde Børn. Saadanne ubevidste Lighedspunkter mellem store Kunstnere er sjældne, mens primitiv og famlende Kunst næsten altid giver sig ensartede Udslag.

Ogsaa i Gavlens modsatte Fløj, tilhøjre for Midten, var Deltagelsen aftagende i de tre tilsvarende Kvindefigurer, om end Gruppen her er roligere. Den første Kvinde sidder for sig og drejer Legemet om med et Ryk, samtidigt med at højre Knæ er stærkt bøjet og Benet sat tilbage, som vilde hun springe op. Derefter følger to Kvinder, udarbejdede i et Stykke, begge uberørte af det, der sker, den yderste hvilende



Moirerne fra Parthenons Østgavl. London.

med Armen i den andens Skød. Denne Gruppe er med Rette bleven beundret som noget af det dejligste, Verden har set af Skulptur. Med kongelig Grandezza hviler den unge Kvindeskikkelse paa Klippen, over hvilken hun har lagt sin Overkjortel, og i kærlig Ynde bøjer den anden sig frem mod sin Legesøster. I Videreudvikling af Polygnots Maner lader det tynde Klædebon Legemsformerne træde frem, men det er ikke mere som i Paionios' Nike saaledes udført, at det synes at klæbe fugtigt til Legemet; frit strømmer det hen over Legemets Højder og Dale, kruser sig i talrige viltre Folder, risler og bølger, som en Bæk rinder ned over lyse Klippesten. Ypperlig er ogsaa den stoflige Behandling i Marmoret, ingen vil kunne forveksle det med Overkjortelens grovere Stof.

Hvem er disse tre? Ved Barnets Fødsel var i det gamle Grækenland altid Skæbnegudinderne, de tre Moirer, tilstede, og Pindar beretter, at de ogsaa optraadte ved Athenas Fødsel. Vi ser dem virkeligt paa et romersk Brøndrelief, hvor denne Begivenhed i Tilknytning til Parthe-

nonsgavlen var afbildet, og de er ogsaa der fremstillede som unge, skønne Kvinder, ikke som de gamle Hekse vi tænker os ved Moirerne. Da har de sagtens siddet ved deres Dont, den første har holdt Tenen, den anden spundet Traaden derfra, den tredie, den hvilende, har holdt Saksen, hvormed Livstraaden blev klippet over. Den tredie, den skønneste er altsaa Døden. Og nu forstaar vi deres Ro i Sammenligning med de andre Figurer. De er for kendte med Fødslens Under til at forbavses.

Parthenons Gavlgrupper betegner et Højdepunkt indenfor Verdens Billedhuggerkunst. De er i plastisk Henseende fuldendte, der er intet uopdyrket i disse Legemer eller disse Klædebon, der er intet haandværksmæssigt heller. I Kraft og Fyrighed og Friskhed overgaar de alt. Marmoret aander og lever, Kunsten gør Indtryk af at være Natur. Og dog er ogsaa *de* Elevarbejder. Saa aner vi, hvad Fidias var, eller snarere, vi fatter det svært.

Men betragter man nøjere disse Kvindefigurer, opdager man, at det kvindelige indskrænker sig til Bevægelsernes og Stillingernes Ynde, til Klædebonnets sarte Dølgen af Bryster og Skød. Men de Skuldre, der blottes, er brede og lige som Mænds, de Legemer, der aander bag Linet, er granvoksne og svære om Livet, med meget lange Ben. Kun Brysterne og den fint buede Kvindemave har den rigtige Blødhed, ellers har aabenbart Mandens Former hindret Kunstneren i at se og gengive det karakteristisk kvindelige. Men dette Forhold, at Mandsskikkelsen sidder Datidens Kunstnere som en Splint af et Troldspejl i Øjet, har sin Grund i Traditionen, i at den nøgne Atlet i lange Tider havde været baade Folkets og Kunstnernes Ideal.



Brøndrelief med Athenas Fødsel. Madrid

IV

ATLETBILLEDER. POLYKLEITOS.

Ved Atlet tænker vi paa en professionel Kraftkarl, der under Hobens Maaben udfører en Række Kunststykker. Grækerne forstod ved Atlet en Mand, hvis Legeme gennem fri og afvekslende Idræt var udviklet til den højeste Finhed og Fuldkommenhed. Den græske Gymnastik havde for saa vidt samme Maal som Nutidens svenske, men den bevarede altid mere Karakteren af Leg og Kappestrid. Gymnastikken var for Legemet, hvad Musikken — opfattet i Grækernes Forstand som Foredrag af Digte med musikalsk Ledsagelse — var for Sjælen, Betingelsen for Udvikling af harmonisk Skønhed og Sundhed. Da Legemet skal styrkes og udvikles, for at Sjælen kan blomstre i sund Jord, anbefaler Aristoteles at begynde Barnets Undervisning med Gymnastikken. Hver Dag samledes i de græske Byer Mændene paa Palæstra, Øvelsespladsen, hvor de først klædte sig helt af og salvede sig med Olje. Baade Kvinder og Slaver kunde dufte af Salve, men den Duft af Olivenolje, der hæftede ved den unge Herre, forudsatte Tid og Strabadser og var den frie Mands Adelsmærke. Naar de havde salvet sig, gik de i Lag med Springning og Spydkastning eller Kasten med Diskos, eller de brødes og rullede rundt »som Svin i Snavset, idet de stødte Panderne sammen som Væddere,« fortæller et Øjenvidne. Der faldt baade Knubs og Næveslag, mangen én fik Munden fuld af Støv og Blod. Var Kamplegen forbi, samledes de paany i Flok og bearbejdede sig med deres Skrabejærn, og det hele endte med varme og kolde Bade. Ligesom Korn og Avner sigtes ved Kasteskovlen, saaledes skulde paa Palæstraen Legemernes Bestanddele skilles, det overflødige Fedt drives ud, kun det nødvendige, Muskler og Sener blive rensede og kraftfyldte tilbage. At Maalet naaedes, viser bedst de bevarede Statuer af nøgne Legemer. Man kan nok saa meget tale om, at en Figur som den hvilende Yngling i Parthenons Østgavl er idealiseret. Idealet maa dog have et virkeligt Grundlag. To

Aarsager var medvirkende til denne enestaaende Udvikling. For det første blev de græske Ynglinge aldrig krogede eller ensidigt udviklede ved nogen Art legemligt Slid, aldrig heller forkrøhlede af aandeligt Arbejde og Stillesidden. De havde Slaver til det værste Arbejde, selv levede de kongeligt deres muntre Friluftsliv, *talte* Politik og *hørte* Videnskab og Digtning foredrage, langt mere end de læste selv. Men dertil kom, at deres Gymnastik dreves i fri Luft, og at de var ganske nøgne under Øvelserne. Det kunde endog i Grækenlands Klima være haardt nok, om Vinteren i Regn og Kulde, om Sommeren i glødende Sol, der selv tidligt paa Formiddagen kan brænde føleligt. Men netop denne Tumlen i alslags Vejr og Vind hærdede dem utroligt og gjorde dem i Stand til at taale alt. De var stolte af deres mørkebrune, solbrændte Kroppe og saa ned paa »Barbarerne, hvis Legemer var hvide som Kvindernes.« Og der var intet Baand, der under Øvelserne snærede og hindrede Musklernes frie Svulmen. Alle Betingelser var saaledes tilstede, for at de kunde vokse sig sunde og stærke som unge Guder.

De klogeste Ord om den græske Gymnastiks Betydning er sagte af Platon i »Staten« (III, 17—18). Han afviser den populære Anskuelse, som vi har set Aristoteles gøre sig til Talsmand for, at Gymnastikken er for Legemet, hvad Musikken er for Sjælen, idet han hævder, at begge Dele har deres Betydning for Karakterudviklingen. Den udelukkende Beskæftigelse med Gymnastik fører til Raahed og Bryskhed, mens Musikken uden Gymnastik gør Folk slappere og hlødagtigere end godt er. Kun i deres Sammenspil skaber de Kløgt og Mandighed, adskilte derimod fører de til Usselhed eller Plumphed. Hælder man evindeligt Musik i en Mand gennem Øret som gennem en Tragt, saa gaar det ham som Jærnet i Ilden: først bliver det blødt og kan bøjes og bearbejdes, men bliver man ved at holde det over Flammerne, smelter det og løber bort. Paa samme Maade kan man smelte Modet ud af en Mand — vi vilde sige med lutter »Æsthetik«. Er han af Naturen modig, bliver han snart i Stedet »Stemningsmenneske«, hidsig over Bagateller og lige saa hurtigt god igen, vanskelig at omgaas. Og i Modsætning til den rendyrkede Kunstnersjæl skildrer Platon træffende »Sportsidioten«, der aldrig gør noget for at nære sin Sjæl og ender i fuldstændig aandelig Døvhed og Blindhed.

Ogsaa Ægypterne satte Pris paa den legemlige Idræt. Men Grækernes Kærlighed til den var ganske anderledes maalbevidst. Maalet var de gode Borgere. De var Byens Sjæl, mens Huse, Templer, Mure kun var Legemet. »Vi smykker«, siger i en Dialog af Lukian Solon til

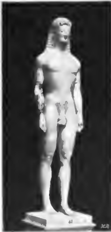
Skytheren Anacharsis, »Byen, saa godt vi kan, men først og fremmest tænker vi paa at gøre *Borgerne* ædle af Sind og stærke af Legeme. Vi hæger om dem som Landmændene om deres Planter: de beskytter dem mod Vind og Vejr, saa længe de er smaa og skrøbelige, men naar Plantestænglen har vokset sig kraftigere, beskærer de den for det overflødige og lader derefter Vindene frit tumle med den og ryste den.« Og andetsteds skildrer han, hvorledes det ikke er Sejrsprisen, som kun den Enkelte naar, men Friheden, der er Maalet for Idræts Sved og Møje, den enkeltes Frihed og Fædrelandets, Velstand, Ry, Festernes Jubel og de Kæres Sikkerhed, kort sagt alt det man beder Guderne om. Selv disse glædede sig ved Idrætskampe, og derfor var de gymnastiske Lege en saa vigtig Bestanddel af de religiøse Fester. Og intet kan lignes ved den Jubel, der hilste Sejrherren, naar han ved Festen traadte frem og modtog Prisen: en Palmegren, en Krans af friske Blade eller et simpelt Æble, latterlige Smaating i Barbarernes Øjne og naturligvis ogsaa kun symbolske Belønninger. Thi Hovedsagen var Æren og Navnet, Sejrherren vandt for sig og sin By. Derfor blev han, naar han vendte hjem, hædret som Byens Velgører. Da Feltherren Brasidas drog sejrrig ind i Byen Skione, hedder det hos Thukydid, at Indbyggerne kransede og hyldede ham, *som var han en Atlet.* Højere kunde ingen dødelig naa. Og Atletens Billedstøtte stilledes op, enten paa det Sted, hvor han havde sejret, indviet til Festpladsens Gud, eller derhjemme paa Torvet, for at Byens Ungdom ved Synet af den kunde anspores til Efterligning. At man stundom gik for vidt i sin Hyldest af legemlig Kraft og Behændighed, kan ikke nægtes, og vi har lige set Platon tage til Genmæle derimod. Men der var noget sundt i denne Beundring for Menneskelegemet, der baade menneskeligt og kunstnerisk blev af allerstørste Betydning. Disse Kamplege vakte Kærligheden til det nøgne Legeme, saa man lærte at sætte sig ud over al Blufærdighed ved Blottelsen. Hos Ægypterne, Assyrerne, kort sagt hos alle Barbarer nærede man en formelig Rædsel for det nøgne. Paa deres Billeder er det fribaarne Menneske altid paaklædt, kun Trællen er stundom nøgen, og det er de pragtfulde Klæder og Smykker, der »gør« Manden. Nøgenheden er et Tegn paa Armod, paa Savn og Sorg, og derfor er der kun et Tilfælde, hvor primitive Folk plejer at sønderrive deres Klæder og blotte deres Legemer, nemlig under Sorgen og Klagen ved Ligfærd. At ogsaa Grækerne oprindeligt nærede samme Sky ved Blottelsen, derom er der Vidnesbyrd nok. Det fortaltes, at Løberen Orsippos i Aaret 720 f. Kr. ved de olympiske Lege havde kastet sit Lændeskørt og sejret nøgen, og at

man derefter langsomt havde vænnet sig til at se Atleter optræde nøgne ogsaa i anden Slags Væddekampe. I hvert Fald var det sikkert praktiske Hensyn, der gav Stødet til denne Ændring, som fik saa vidtrækkende Betydning. Thi nu opdagede man, at det ikke var forargeligt og latterligt at se en nøgen Mand, men at Mennesket kunde være skønt i og for sig, ikke ved Smykker eller Udrustning, men alene ved sit Legemes Ynde og Kraft. For Kunsten betød det uendeligt meget, at Fremstillingen af det nøgne Legeme blev den højeste Opgave. Kunsten bryder her hensynsløst de Skranker, Livet og Samfundet har sat, og gør det til Menneskets Ret, ja Pligt at kende den »nøgne Sandhed«.

Atleten blev en Type, der gik igen overalt. Stillede man en Gravstatue paa en ung Mands Grav, stod han der i Reglen nøgen, i den Skikkelse hans Kære helst mindedes ham, med et Skær af evig Ungdom over sig. Og i alle Scener af Liv og Kamp i Relieffer og Gruppebilleder var Nøgenheden gennemgaaende. Saaledes ser vi i Æginatemplets Gavle, at hele Bevæbningen: Skjold, Sværd og Hjælm er medtaget, men at Heltene hverken bærer Rustning eller Beklædning, et Vidnesbyrd om at Fremstillingen af det nøgne laa Kunstneren mere paa Hjærte end Tilslutning til Virkeligheden. Selvfølgeligt har Ridderne i Panathenæerfestens Tog heller ikke været saa letklædte, som Frisen viser dem. Endog Guderne fremstilledes som nøgne Atleter, og dette Gudeideal holdt sig Oldtiden igennem. Det er da intet Under, at ogsaa Børn, Oldinge, ja selv Kvinder i den ældre Kunst altid ser for atletiske ud.

Selve Typen er bleven forskelligt opfattet til de forskellige Tider. I den arkaiske Kunst møder vi en meget spæd og slank Type, en Aristokrat med fine Led og Lemmer, bedst kendt fra Statuen »Apollo« fra Tenea. Om det virkeligt er en Apollo eller en anden Gud eller et Menneske, derom vilde kun en Indskrift give os Oplysning. Thi om Karakteristik er der ikke Tale. At Figuren tilhører den arkaiske Kunst i sjette Aarh., ser man straks paa det lange Haar, der falder ned ad Ryggen med geometrisk-nøjagtigt rillede Lokker, paa Øjet, der vælder frem, og paa den optrukne Mund. Idealet af legemlig Fuldkommenhed bestod dengang aabenbart i meget fine Led og enkelte svært udviklede, muskuløse Partier. Ankler, Knæ, Midje, Underarm og Haandled er yderst spinkle, derimod er Skuldrene brede, Laar og Læg stramt spændte af svære Muskler. Kunstneren har gjort sig al Umage for at understrege og fremhæve denne Modsætning, derved er Legemsdelene blevne saa uensartede, overdrevne til den ene eller anden Side. Aristofanes har brugt de rigtige Udtryk om disse Skikkelser, naar han

kalder dem tætbyggede og hvepseformede. Ogsaa kunstnerisk er Figuren af stor Interesse som Vidnesbyrd om den langsomme Opdagelse af Legemet. Skulder- og Brystparti er meget ufuldkomment gengivet. Skulderbladene ligger for fladt, Brystkassen har svære Brystmuskler, men hvælver sig ikke. Figuren aander ikke. Maven er en ganske glat Flade med svag Sænkning ved Navlen. Ikke engang Hoftemuskulaturen er fremhævet. Bedst er Benene lykkedes, især de stramme Laar og Lægge, ligesaa det levende, bevægede Knæ. Begge Dele er foraarsagede ved Figurens hele Holdning, idet den hviler fast paa begge Fødder. Denne Stilling med begge Fodsaaler fast plantede paa Jorden genfindes i ægyptiske, ja endog i de mykeniske Statuer og Statuetter, men dette tvungne Fodskifte foranlediger ellers ikke nogen Stramning af Laar, Knæ og Lægge som her. Og mens de ægyptiske Statuer vokser ud af Stenen og altid har den faste Stiver i Ryggen, staar denne Figur ganske fri og menneskelig paa Fodstykket, noget den har tilfælles med de mykeniske Figurer. Ellers minder den jo meget i Holdning, bl. a. ved Armene der ligger fladt til Kroppen med Tommellingrene vendte frem og strakte nedefter, om ægyptiske og andre primitive Figurer, og der gælder for dens Stilling den Lov, som Julius Lange har fundet og kaldet Frontalitetens Lov, og som bestaar i, at det Plan, der kan lægges midt ned gennem Figurens Isse, Næseryg, Brystben, Rygrad, Navle og Skræv, ikke forrykkes, ikke bøjes eller drejes til nogen af Siderne. Figuren kan trods den frontale Holdning indtage mange Stillinger, kan staa, sidde, ligge, knæle, bøje sig frem og tilbage o. s. v., men den kan ikke foretage den simpleste Drejning eller hælde sig over mod den ene Side, uden at Frontaliteten er brudt. Og denne Lov gælder for næsten al primitiv Kunst. Den hænger sammen med det naturlige Erindringsbillede i vor Sjæl. Ligesom vi i Tankerne altid ser en Rose fra oven, en Rosenknop fra Siden, en Skildpadde fra oven, en Hest fra Siden, saaledes staar et Menneske for vort Syn med fuld Frontvending. Al primitiv Kunst gengiver næsten mekanisk dette »Idealbillede«. Naar Frontaliteten ogsaa i udviklet Kunst saa ofte vender tilbage, særligt i Gudefremstillinger, som f. Eks. Fidias' Zeus eller Middelalderens Alterbilleder, kommer det af, at den forlener Skikkel-



»Apollo« fra Tenea. München.

sen med værdig, uforanderlig Ro. Den mindste Drejning eller Hældning giver Figuren noget af Øjeblikkets Uro og Beskæftigethed, mens den frontale Stilling, som Thorvaldsen rigtigt har følt, da han skabte sin »Kristus«, baade er den simpleste og den evigste. Den er i Skulpturen, hvad Profilen er i Maleri og Relief.

Allerede tidligt i arkaisk Kunst gjorde man under visse Omstændigheder Brud paa Frontalitetens Lov. Saaledes har vi haft et Eksempel med Nike fra Delos, der, som ellers kun Reliefligurer, har Over- og Underkrop drejede til forskellige Sider. Ogsaa Forkærligheden for stærkere Bevægelser, der langsomt vaagnede hos Grækerne, maatte have til Følge, at Skemaet sprængtes. Atter her gik Maleri og Relief forud, derefter fulgte Gavlgrupperne, der, sete mod Tempelvæggens Baggrund, egentligt nærmest føltes som Højrelieffer. Her gav de livfulde Kampscener Anledning nok, og Frontaliteten *er* brudt baade i den kæmpende Athena, der tilhører en Tempelgavl fra Akropolis' førpersiske Lag, og i de æginetiske Gavles Kampscener. Navnlig de sidste er meget interessante. Man mærker en vis Ufrihed i de faldende Heltes Stillinger, som havde de i Ryggen en usynlig Stiver, det kostede Møje at faa brudt. Efter Gavlfigurerne følger saa andre Grupper (f. Eks. Harmodios og Aristogeiton) og endeligt langt om længe de enkelte Statuer, der først ved Perserkrigenes Tid kommer til at indtage naturligere og friere Stillinger. I en Række prægtige Atletstatuer fra Overgangstiden, fornemmeligt i den skønne »Apollo paa Omfalos«, aabenbarer den nye Tids Idealer sig. Disse Ynglinge staar ikke længere stift plantede til Jorden med krampagtigt strakte Arme og Ben; men de indtager den Stilling, som ethvert roligt staaende Menneske straks vil indtage og finde naturlig, de hviler fast paa det ene Ben, mens det andet berører Jorden lettere. Al Legemets Tyngde hviler da paa det ene Ben og den ene Side, der er stærkt sammentrykt og bærende, mens den anden Side er i Hvile og aabner og runder sig udad. Samtidigt er det frie Ben svagt bøjet fremad i Knæet og Foden vendt udad, mens Hovedet, svarende dertil, drejer sig udad til den modsatte Side eller er let bøjet nedad mod den sammentrængte Side, forstærkende Vægtforskydningen. Midtlinien gennem Legemet brydes


»Apollo paa Omfalos«. Athen.

derved af en svag Kurve, og drager man Linier gennem Skuldre, Midje og Knæ, løber de ikke, som i Apollo fra Tenea, parallelt, men skærer hverandre et Stykke udenfor Legemet. Det er denne levende, afvekslende Naturstilling, der med et italiensk Navn kaldes Kontraposto, og dens Fund var en af den græske Kunst Triumfer og vidner om en Genialitet, som af Oldtidsfolkene kun Grækerne besad. Og sammen med den nye Stilling følger et nyt Atletideal, kraftigere, bredere, mere firskaaren, mere ensartet i Legemsbygning. Ogsaa den kunstneriske Behandling gør store Fremskridt, Mavens og Brystets Muskulatur faar en rigtigere og rigere Udformning, Brystkassen hvælver sig højt og frit, der er Luft i Lungerne, Figuren aander, der kommer svulmende Liv i Kødet, Fart i Blodets Rullen.

Meget taler for, at denne nye Type er skabt i Kunstskolen i Argos paa Peloponnes, der især var berømt for sine Broncestatuer af unge Atleter. I saa Fald staar maaske Kunstneren Ageladas (eller Hageladas) bagved, denne Skoles ypperste Repræsentant paa Perserkrigenes Tid. Baade Atletfiguren og Bronceteknikken naaede i femte Aarhundrede den højeste Fuldendelse i de berømte Statuer, som Kunstneren Polykleitos af samme Skole var Mesteren for.

Hovedsagen ved Udførelsen af en Broncestatue var Modellen. I Ler formede Kunstneren Statuen og beklædte derefter denne »Kærne« med et Lag Voks af ensartet Tykkelse, iøvrigt saa tykt eller saa tyndt, som han vilde have Broncestatuens Vægge. I Voksmassen udførte han de finere Enkeltheder, skabte Overfladen. Med en Pensel strøg han derover et Lag fint renset Ler til at bære en ydre, grovere Lerkappe, og nu udsattes det hele for en saa stærk Varme, at Vokset smeltede og løb ud af en større Kanal, der var bleven staaende i Kappen. Oftest havde man tillige smaa Kanaler i Kappen for Lufttilførselens Skyld. For at Kærnen ikke skulde forskyde sig, naar Vokset var udsmeltet, gennemborede man forud hele Massen — Kappe og Kærne — med Metalstave. Efter Udsmeltningen skulde Kappen hærdes ved Glødning, og nu kunde Støbningen begynde. Gennem den store Kanal hældtes det flydende Metal ind, idet man nøje passede paa, at det blev jævnt og rigtigt fordelt i det Hulrum, Vokset havde efterladt mellem Kærneform og Kappe. Ved nu at bryde Lerkappen sønder, naar Broncen var størknet, kunde man drage Statuen frem. Den indre Lerkærne skaffede man i Reglen ud nedenfra. Tilbage stod da kun at fjærne Metalstavene og de Stænger, der sad rundtom, hvor Kanalerne før havde været, og ved Ciselering at glatte og udarbejde Detaljer som Haaret o. l. Man behøvede ikke at støbe en hel Statue i et Stykke,

man tog den i Reglen stykvis og loddede derefter Delene sammen. Denne Hulstøbning med Udsmeltning af Voks var kendt allerede i det gamle Ægypten, og var den stadigt anvendte Fremgangsmaade hele Oldtiden igennem. Vi plejer at tage Aftryk i Gibs eller Flodsand af Modellen og at støbe i Hulforme, der kan tages fra hinanden og stykkes sammen igen. Denne Metode, der byder paa den Fordel, at man kan vedblive at tage næsten saa mange Afstøbninger af en Model, man vil, kendte Grækerne ikke. De maatte hver Gang bryde Kappe og Kærne itu og kunde saaledes ikke engang reproducere smaa Dekorationsstykker, som Vædderhoveder paa en Trefod e. l. Det medførte et ganske anderledes Slid og Tidsspild, men man var paa den anden Side sikret mod Gentagelse, naar man havde et værdifuldt Værk fra en Kunstners Haand. Denne Hulstøbning »en cire perdue« udviklede Grækerne til stort teknisk Mesterskab. Deres bedste Broncestatuer er forhavsende lette, med ganske tynde Vægge og langt bedre i Støbningen end f. Eks. Renæssancens. I vor Tid holder enkelte italienske Værksteder fast ved den gamle Fremgangsmaade, men navnlig har Japanerne naaet en Færdighed deri, saa de kan kappes med de Gamle.

Man vil forstaa, at i en Broncestatue er Lermodellen Hovedsagen. I det bløde, bøjelige Materiale, der er let modtageligt for nye Idéer og pludselige Indfald og tillader alleslags Eksperimenter, bygger Kunstneren sin Model op. Men han *skal* være færdig, før han overgiver den til Støbning, thi er dette først sket, kan han intet angre og intet ændre. Hele sit Fond af Aand og Kræfter vier Kunstneren sin Model, og han maa nøje agte paa hver Enkelthed, at den ikke efter Ildprøven uventet skal vise en Mangel. I Bronceteknikken begynder man som Kunstner og ender som Haandværker, i Marmoret er det omvendt, i hvert Fald naar man som Oltidens Kunstnere huggede løs i Blokken paa fri Haand. Men det, at Broncekunstneren gør sig færdig i Leret, at han tvinges til at gaa rundt om sin Model atter og atter, ændrende og forbedrende, at der ikke er nogen Blok, der drager hans Tanker i en bestemt Retning og hindrer ham i at gøre om eller følge pludselige Indskydelser — alle disse uvurderlige Fordele gjorde Arbejdet i Bronce til et ganske anderledes gunstigt Felt for kunstneriske Fremskridt end Arbejdet i Marmor. Saa forstaar vi, at de største Sejre i femte Aarhundredes Kunst er vundne paa dette Omraade, og vi forstaar Grækernes Forkærlighed for Broncen. Marmoret benyttedes i femte Aarhundrede egentlig kun ved Dekorationsarbejder, men en virkelig Statue skulde være af Bronce, og alle ansete Kunstnere arbejdede helst i dette Materiale.

Den argiviske Kunstner Polykleitos — nutildags almindelig kaldet Polyklet efter den latinske Form for Navnet — kan dateres ved Hjælp af et Tempel ganske som Olympiaskulpturerne. I Aaret 423 f. Kr. nedbrændte nemlig det gamle Heratempel i Nærheden af Argos, og man tog straks fat paa at bygge et nyt. Til dette fik Polykleitos Bestilling paa at levere en Guldelfenbensstatue af Gudedronningen, som han fremstillede tronende ligesom Fidias' Zeus i Olympia. Vi faar saaledes Aarstallet ca. 420 at gaa ud fra, da Templet var lille og hurtigt bygget, og Polykleitos er da sandsynligvis en Smule yngre end Fidias.

Hans Navn var iøvrigt særligt knyttet dels til en Amazonestatue i Efesos, som ikke med fuldkommen Sikkerhed kan eftervises blandt de tre bevarede Typer af Amazonestatuer, dels til to Ynglingestatuer: Doryforos og Diadumenos, af hvilke der eksisterer ret gode romerske Marmorkopier efter Bronceoriginalerne.

Den første, Doryforos eller Spydbæreren, forestiller en ung Mand, der har sejret i den saakaldte »Femkamp«, til hvilken ogsaa Spydkastning hørte, og har ladet sig forevige til Minde om Sejren, bærende sit Spyd paa Skulderen. Det er en kraftig, massivt bygget Skikkelse, mere firskaaren end Figurerne af Ageladastypen, med brede Hofter, korte Ben og svære, dog ikke plumpe Ledemod. Sammenlignet med den unge Mand fra Parthenons Østgavl, der endnu har den smalle Midje, de fine Led og de lange Ben, synes denne Figur noget kort og tung og ligner omtrent, hvad vi vilde kalde en Atlet. Det er et drøjt, sundt, demokratisk Ideal, en brugbar Mand baade i Krig og Fred. Men det maa dog huskes, at Statuen i Bronce har set slankere ud, end denne gør i Marmor. Hovedet er forholdsvis stort, Baghovedet stærkt udviklet med skarp Issevinkel, Haaret ganske kort og med naturligt Fald, Hagen kraftig og karaktérfuld. De Polykletiske Ansigter er meget lette at kende. Legemets Muskulatur er pragtfuld og gengivet med overordentlig Omhu for Enkelthederne, baade Brystets, Mavens og Ryggens mægtige Muskelpuder. Man mærker her Betydningen af Bronceteknikken, at Kunstneren har gaaet omkring sin Model og kælet og kræset for disse Detaljer. Det var netop derfor, Figuren var saa berømt, fordi alt i den var gennemtænkt til de mindste Enkeltheder, alle Formerne og alle Maalene. Fingrenes indbyrdes Størrelse var nøje udregnet, ligesaa Fingrenes i Forhold til Haanden, Haandens til Armen. Polykleitos indførte Matematikken i Skulpturen, og samtidigt med at han skabte denne mesterligt gennemtænkte Figur skrev han en Bog om de rigtige Maal i Kunsten, om *Symmetrien*. Baade Figur og Bog blev en Rettesnor for senere Kunstnere. Men lige saa betydningsfuld

som Anatomien i Figuren er dens Holdning og Bevægelser. Skikkelsen staar nemlig ikke roligt som de tidligere Atletfigurer, men den skrider frem imod Beskueren. Derved forstærkes den Kontrastvirkning, som Kontraposten havde bragt ind i Figurernes Holdning, Modsætningen mellem aktiv og passiv Side. Idet venstre Ben er sat tilbage, bøjes og sænkes Knæet mere end før. Paa samme Side er Skulderen skudt lidt i Vejret, idet Figuren bærer Spydet. Drager man derfor Linierne gennem Skuldre, Midje og Knæ, vil de skære hverandre meget tidligt. Den aktive Side er saaledes mere sammentrængt, den passive mere aaben end før. Men samtidigt lader Polykleitos højre Arm hænge hvilende ned langs den bærende Side, venstre Arm være bøjet og bære Spydet ved den hvilende Side. Han skaber med andre Ord ved en ny Energifordeling den Ligevægt og Harmoni, som han også i Legemsdelene har tilstræbt. Ved Skridtstillingen træder Figuren naturligvis tillige i mere direkte Forbindelse med Beskueren end ved den stille Hensynken i sig selv, der kendetegner de ældre Figurer. Hovedsagen ved denne Reform er det dog, at Figuren derved faar *Dybde*. Tidligere havde Statuerne gennemgaaende været for flade, for reliefagtigt udarbejdede, saaledes at de kun var bestemte til at ses helt forfra. Det kom af, at de arkaiske Kunstnere fortrinsvis arbejdede i Træ og Sten, og her ligger Faren nær, naar man hugger ind i Blokken eller Stammen paa fri Haand, at forregne sig og runde for tidligt og for brat af. Særligt Arbejdet i Sten fører let til en Slags Skivespaltning. Apollo fra Tenea er f. Eks. uhyre smal, og Bryst og Ryg støder sammen med næsten skarpe Kanter. Her fik det Betydning, at Kunstneren nødtes til at gaa rundt om sin Lermodel og se den under alle Synspunkter. Den enlige, fritstaaende


Doryforos-Kopi. Neapel.

Statue voksede sig bred, efterhaanden som Bronceteknikken fik sig frigjort fra det tidligere Skema. Doryforos er endnu for kantet, Overgangene fra Bryst til Sider, fra disse til Ryggen er for bratte. Men den er »firkantet«, som de Gamle sagde, den kan taale at ses fra alle Sider. Og den tilbagestillede Fod, forøger den naturlige Udfoldelse i Dybden. Naar nu dertil kommer Figurens skønne, simple Naturlighed, dens sorgløse Ynde — den er saa velsignet fri for Pralen med sin Kraft — endeligt dens Harmoni, forstaar vi godt Grækernes Beundring for Statuen. Den gav det sunde kraftige Mandsideal, der stadigt var Folket det kæreste, sit højeste, fuldtgyldigste Udtryk. Polykleitos' Kunst var netop saa rent legemlig og magtede kun det legemlige. *Sjæl* er det, det skorter ham paa. Det var en Kunst, der kunde læres af duelige Folk ved Eksercits og Træning næsten som et Stykke Akrobatik. Navnlig Skridtstillingen var meget brugbar og gentoges uophørligt. Men der er den Forskel, at mens Fidias' Standmotiv og Foldekast gentoges af ringere Kunstnere til Kedsomhed, er Polykleitos selv den første til at gentage sit eget Motiv i en gal Situation. Han forener i sin Diadumenos Fremstillingen af en ung Mand, der med begge Hænder binder sig Sejrsbindet om Panden, med Skridtstillingen, skønt Motivet her krævede en rolig Kontraposto. At denne Statue er senere, røber sig ogsaa ved Hovedets langt stærkere Drejning og Heldning. Desuden synes den med sin rundere Hovedform og det blødere, finere Legeme at være paavirket fra samtidig attisk Kunst. Vi ved da ogsaa, at Polykleitos levede og arbejdede en Tid lang i Athen.


Diadumenos-Kopi. Athen.

Fidias og Polykleitos bestemmer Hovedtrækkene i den følgende Tids Kunst, som de havde behersket Samtidens. Det kan vi se af Gravmælerne, der hyppigst minder om den første, men dog har Træk nok ogsaa af den sidste Kunstners Egenheder. De græske Gravmæler er Haandværksarbejder, men da Grænsen mellem Kunst og Haandværk dengang ikke var saa skarp som nutildags, er det forstaaeligt, at vi finder disse simple Mindesmærker prægede af de store Kunstneres Stil. Højere staar gennemgaaende Votivrelieferne, til hvilke det saa hyppigt kopierede Orfeusrelief hører, sandsynligvis indstiftet til Guderne af en Tragiker efter en Sejr i en digterisk Væddestrid. Den thrakiske Sanger Orfeus, hans Hustru Eurydike og Guden Hermes er paa Vej op fra Underverdenen. Orfeus havde faaet Lov at føre sin Hustru tilbage til Livet, selv Underverdenens strænge Dronning havde ikke kunnet modstaa hans Lyres indsmigrende Ynde. Kun maatte han ikke vende sig om, før Jordens Lys var naaet. Men Orfeus glemte i sin Længsel Paabudet. Paa Vejen vendte han sig for at se sin Hustrus Ansigt, og dermed var alt tabt. Det er Øjeblikket vi her har for os. Orfeus er karakteriseret ved Hjælm, Lyre og de thrakiske Støvler, Hermes ved den flade Hat, der hænger paa hans Ryg. Orfeus og Eurydike staar Ansigt til Ansigt, deres Øjne tager Afsked, deres Hænder finder hinanden, hendes læggende sig kærligt bedrøvet paa hans Skulder, hans famlende efter hendes Haand-



Orfeusrelief. Neapel.

led, som vilde han holde hende fast. Men der er ingen Tro i hans Tag, Bevægelsen er forunderligt modløs. Og bagved minder Sjæleføreren med den sarteste Berøring Eurydike om, at hun nu er hans og maa følge. Hun er da ogsaa, som højre Fod viser, i Færd med at vende om, mens Hermes — og det er betydningsfuldt for hele Stemningen — endnu har Front fremefter. Hvor rørende er ikke hans forlegne Tag med højre Haand i Kjortelens Folder! Det er samme diskrete Fortællemaade, samme stille Stemning, som vi kender fra Parthenonsfrisen og anden af Fidias paavirvirket Kunst. Ogsaa i det ydre er der Mindelser om Fidias, bl. a. i Foldekastet i Eurydikes Dragt.


Diskoskaster. Pal. Lancellotti. Rom.

Og dog maa man heller ikke tro, at al Kunst i femte Aarhundrede var saa enstonende fin og mild og lys. Der var ogsaa Folk, der gik deres egne Veje. Vi hører om en kras Realist, den atheniske Billedhugger Demetrios fra Alopeke, der udførte en Broncestatue af en korintisk Feltherre ved Navn Pelikos og gengav ham, som han var, med lasket Vom og flagrende Skæg, og om samme Kunstners Portræt af en 64aarig Præstinde Lysimake, der sikkert var af samme Art. Vi hører om en fremragende Karikaturmaler, Pauson, der »gengav Menneskene hæsligere end de er« og hvem Aristoteles derfor tilraader at holde de Unge borte fra. De levede begge i Aarhundredets sidste Del. Paa sin Vis lige saa radikal og overhovedet en ganske ejendommelig Kunstner er Fidias' noget ældre Samtidige Myron.

Af hans Broncestatue »Diskoskasteren« har vi flere Kopier i Marmor bevarede, af hvilke en baade i Udførelsen staar højest og i Enkelthederne svarer nøjest til den Skildring, Oldtidsforfatteren Lukian giver af Stillingen. Diskos var en rund Metalskive, som det gjaldt at slynge saa langt bort som muligt. Kasteren lægger den i venstre Haand, tager et kort Tilløb, slynger Diskos frem og over i højre Haand og bøjer sig derefter voldsomt sammen, idet han svinger højre Arm med Diskos tilbage for i næste Sekund at slynge den ud »gennem den vigende Luft«. Det er det sidste Øjeblik af voldsom Spænding, Myron har dristet sig til at gengive, en saa lynsnar Bevægelse, at det er

umuligt at faa nogen Model til at indtage Stillingen mere end et Sekund. Derved vanskeliggøres Kontrollen af Enkelthederne baade for Kunstner og Beskuer. Man kan sige, at Forsøget i visse Hensender er mislykket, at der navnlig i Bugens Muskulatur daarligt er gjort Rede for Spænding og Drejning, og at Figuren er for reliefagtigt udarbejdet som alle Figurer før Polyklet. Muligt er der ogsaa Fejl i Ryggens Krumning og Overkroppens Drejning. Men i sin Helhed gør Figuren netop det Øjebliksindtryk, som Kunstneren har tilsigtet. Hele Legemets Vægt vugger i det bøjede højre Knæ, mens venstre Fod kun med Tæernes Bagside berører Jorden. Og det knitrende Zigzag fra den hævede Arm ned gennem Legemet forøger Indtrykket af det lynsnare. At det var Myrons Specialitet at forbløffe Datiden med saadanne »Øjebliksbilleder«, og at endnu den sene Eftertid studsede over hans Figurer med deres vredne og søgte Stillinger, er der Vidnesbyrd nok om. Af hans berømte Billede af Løberen Ladas, der var gengivet i fuldt Løb »med Aandedrættet svævende over Læberne inde fra Legemets Hulning«, og saaledes at han truede med at styrte ud over Fodstykket, er der ingen sikre Kopier bevarede. Derimod har vi en forkert restaureret Marmorkopi af Myrons Marsyas. Satyren Marsyas havde vovet at opsamle den Dobbeltfløjte, Athena havde bortkastet, men mens han spillede derpaa, kom Gudinden selv til og slog ham harmfuld Fløjten ud af Hænde. Dette Øjeblik havde Myron grebet. Som Efterligninger i Relief og Maleri viser, bestod Gruppen af den stolte, vrede Gudinde og Marsyas, der forskrækket ryger tilbage ved det Rap over Fingrene, der gjorde en Ende paa hans Satyrmusik. Ogsaa her hviler al Vægten paa det ene Ben, det venstre, der fjedrer under ham, og hvis skarpkantede Laar er fortrinligt gengivet. Til Legemets stejle Skraalinie svarer Hovedets voldsomme Kast fremefter. Ellers er Legemet magert, tørt og fladt, endnu fladere end Diskoskasterens. Skæg og Haar var kun svagt ciselerede, uden Fylde og Kraft. Det satyragtige Udtryk i Ansigtet er overhovedet trods de tre svungne Linier over Øjnene noget mat. Det



Kopi af Myrons Marsyas. Lateranet. Rom.

var kun i det ydre, i Legemernes og Stillingernes Liv, at Myrons Storhed aabenbarede sig. Ogsaa Myrons hele Kunstnerejendommelighed var nøje betinget af Bronceteknikken. I Marmorkopierne maa hans Figurer stives af ved Træstubbe og andre Støtter, Diskoskasterens hævede Arm er endda betænkeligt udsat for at lide Afbræk. Ligeledes foudsætter selve Skildringen af de lynsnare Bevægelser talrige Forsøg, Fejlgreb og Ændringer under Arbejdet. Baade arkitektonisk og organisk spores altsaa Sammenhørigheden mellem Teknik og Stil.

Polykleitos og Myron er de to Modsætninger indenfor græsk Broncekunst. Begge forstod de sikkert ypperligt at udnytte de tekniske Fordele, men det kan vi, der ingen Originaler besidder af dem, ikke kontrollere. Derimod kan vi spore, hvorledes det centrale i deres Kunst paa det allernøjeste var betinget af deres Arbejdsmateriale, saa forskelligartede deres Værker end er.

V

JONISK OG KORINTISK STIL. KEFISODOT OG PRAKSITELES

Den joniske Bygningsstil stammer, som Navnet viser, fra de joniske Egne i Lilleasien, og mens den doriske er den ældgamle, fælleshelleniske, er den joniske oprindeligt en ren Provinsialkunst, ganske ukendt udenfor Lilleasien og de nærmeste Øer. Selv da Byen Knidos i Lilleasien byggede sig et Skatkammer i Delfi i den hjemlige Stil, fik Grækerne paa Fastlandet ikke Øjnene op for dens store Skønhed. Det var Athenæerne, Jonernes Stammefrænder, der først antog den og det endda kun tøvende, Led for Led. Den slanke joniske Søjle var allerede anvendt i arkaisk Tid som Statuebasis og en enkelt Gang arkitektonisk, nemlig i Forhallerne til et af de gamle Templer paa Akropolis. Igennem femte Aarhundrede benyttedes joniske Palmetter og andre Dekorationsmotiver i Athen paa Gravstene o. l. Saa følger i Parthenon Anvendelsen af joniske Søjler i andet Stokværk inde i Templets Hovedrum og af den skønne joniske Frise paa Søjlegangens Væg. Men det var først i Trediverne, samtidigt med Propylæerne, at der byggedes et helt jonisk Tempel i Athen, Athena — Nikes Tempel ude paa Borgklippens fremspringende Bastion. Under den peloponnesiske Krig kom der et til, Erechteion for Athena og Halvguden Erechteus, det sidste af Stortidens Bygningsværker paa Akropolis. Men fra den Stund af var Stilen yndet i Hellas, og Eksemplet efterfulgtes rundt om i Landsdelene.

Modsætningen mellem dorisk og jonisk Stil viser sig især i Søjlen og Frisen. Den joniske Søjle er langt højere og slankere end den doriske, dens Højde er 8—10 Gange Grundfladens Diameter, mens den i dorisk Stil kun er 4—6. Søjlen har Fodstykke, Basis, bestaaende af en Vulst eller Pude og derunder to Indsnit, »Vognspor« (Trokiler) kaldet, begrænsede af Rundstave. I de attiske Templer faar Fodstykket en mere harmonisk Form af to Puder og derimellem kun ét Indsnit. Den øverste Pude er i Erechteiontemplet smykket med et henrivende Ornament omtrent som et tvundet Tov. En anden Særegenhed for den specielt attisk-joniske Stil, som den kendes bedst fra Erechteion, er at Søjlens Hals er smykket med et smukt Palmettebaand. Søjlen har

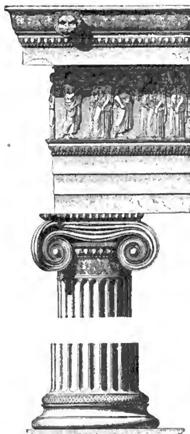
24 Kanellurer, mens den doriske nøjedes mod 10. Kanellurerne er dybere, danner en Halvcirkel og begrænses af *brede* Striber, mens de doriske støder sammen med skarpe Kanter. Kapitælet bestaar først af den skaalformede Udvidelse Echinus, der her er mindre og smykket med en Perlesnor, et Halsbaandornament der ogsaa anvendtes i mykenisk Bygningsstil, og derover med en stiliseret Krans af hængende Blade, Kymation kaldet. Derefter følger de brede, spiralsnoede Voluter, den mest karakteristiske Enkelthed i den joniske Søjle, mægtige, oprullede Spiralgange, der inderst ender med et »Øje«. Abakus mellem Voluter og Bjælkelag er meget lille og smykket med Kymation.



Athena Nikes Tempel. Athen.

Mens Gennemsnittet af det doriske Kapitæl er kvadratisk, er det joniske Kapitæls aflangt, fordi Voluterne springer frem. Disse, der udfolder sig saa prægtigt, sete forfra, taber meget i Skønhed, naar Søjlen ses fra Siden. Over Søjlerne kommer nu Arkitraven, der er tredelt, bestaar af tre parallele Stenbjælker. Og endeligt den herlige fortløbende Frise, begrænset foroven og forneden af Kymation og Perlesnor.

Det er Vitruv, en Arkitekt fra den romerske Kejsertid, der første Gang nævner de tre Stilarter: dorisk, jonisk og korintisk. Han antager, at dorisk Stil har sin Oprindelse fra Trækonstruktionen. Vi ved nu fra nye Fund, at Bindingsværk af Træ og Ler danner Grundlaget, og vi forstaar da mange Særegenheder, navnlig de korte og svære Forhold, som Stilen bevarer selv ved Overførelsen i Sten. En Bygning af soltørrede Lersten maa have tykke Vægge. Paa Façaden vil da Anterne



Jonisk Søjle med Bjælkeværk. (Erechteion).

med Parastaterne have Murenes Tykkelse, og Søjlerne maa alene for Skønhedsvirkningen have tilsvarende Sværhed. De skal jo desuden sammen med en uhyre Langsbjælke, Architraven, bære det tunge, med Ler dækkede Tag. Det skaber *Stilen*. Den slanke og yndefulde *joniske* Stil kunde derimod tænkes født af Træbygningen.

Ægypterne yndede at danne deres Søjler som et Bundt Blomsterstængler med Blomsterknopper som Kapitæl. Men Søjlens oprindelige Bestemmelse er jo kun at bære Taget, den er en simpel Bjælke, og selv om derfor Naturfølelsen driver Mennesket til at omdanne og tillempe dens Form og Dekoration efter Træer og Planter, vil disse Naturmotiver hurtigt stiliseres. Den mykeniske Søjle har under Echinus en Bladkrans, stiliseret som en Kniplingskrave, dens Ætling: den doriske Søjle har mistet alt Naturpræg. Den joniske Stil er langt mere en Naturstil og anvender Planteformen i større eller mindre Stilisering. Dens Motiver: Voluter, Kymation og Perlesnor hører ligesom Tovornamentet oprindeligt hjemme i den frodige my-



Korintisk Søjle.

keniske Stil, hvis Former netop bevaredes ovre i det joniske Lilleasien. — De joniske Folk indfører altsaa paany Plantemotiver i Søjlens Dekoration, men det sker ikke gennem den umiddelbare Naturiagttagelse. En ny Tilbagevenden til Naturen betegner derimod den tredie eller (naar man tager den attisk-joniske Stil for sig) den fjerde græske Søjlestil, den *korintiske*. Om dens Oprindelse fortælles følgende Anekdote: En ung Pige i Korint var død. Hendes Amme samlede da alle de Smaating, hun havde haft kær, lagde dem i en Kurv og satte den paa Graven, idet hun dækkede dem med en almindelig firkantet Teglsten. Kurven var tilfældigt kommen til at staa over Roden af en Bjørneklo eller Akantusplante. Da Vaaren kom, skød Planten sine Blade og Stængler op om Kurven, og da de naaede Stenen, bøjedes de naturligt udad og dannede Snirkler. En Billehugger ved Navn Kallimachos kom netop forbi, saa det, frydede sig derover, og det faldt ham ind, at Motivet kunde benyttes til et Søjlekapitæl. Historien er sikkert opfunden, thi Anvendelsen af Akanthusbladene som Palmette er i hvert Fald ældre end Kallimachos, der levede paa den peloponnesiske Krigs Tid og udførte den pragtfulde Lampe til Erechteiontemplet. Men der ligger alligevel noget rigtigt til Grund for Beretningen. Det er ny, frisk Naturiagttagelse, der har ført til dette Fund af Akanthusplanten, og den Naturstil, der hermed skabtes, er ægte national, thi Bjørneklo er en meget almindelig Plante i det tørre Grækenland. Dens store, dejlige, takkede Blade kruser sig nu om det joniske Kapitæl og skjuler helt Echinus, og samtidigt skyder Stængler med Blomster paa deres Top sig op mellem Voluterne og ind mellem deres Svikler. Akanthus er altsaa anvendt som Udsmykning af den joniske Søjle, og udenfor Kapitælet er der ingen Forskel paa jonisk og korintisk Stil. Først i fjerde Aarhundrede begynder den korintiske Søjle almindeligt at anvendes. Et af de første Bygningsværker i Athen i den nye Stil er det lille Lysikratesmonument, bygget til Minde om en Sejr med en Tragedie i Aaret 334. Baade i hellenistisk


Lysikratesmonumentet. Athen.

Tid og hos Romerne var den korintiske Søjle meget yndet, og Akanthuskapitælet bevaredes gennem hele Middelalderen, hvor det undergik stadige Omdannelser og stiliseredes stærkt. Men Europa har siden ikke formaaet at skabe en Søjlestil af en saadan Skønhed og Naturfriskhed.

Athen havde i femte Aarhundrede været Samlingssted for alt det bedste i Aandsliv og Kunst i Hellas. Dets Søherredømme havde øget Befolkningens naturlige Skønhedstrang, idet det bragte Athenæerne i Berøring med alle Middelhavets Egne og lærte dem, »hvad skønt der fandtes paa Sicilien, i Italien, paa Kypern, i Ægypten, i Lydien og i Pontus, i Peloponnes og overalt ellers. De hørte alle Dialekter og



Erechteiontemplet.

gjorde sig et Udvalg snart af en og snart af en anden. Og mens de andre Hellenere hver havde deres særegne Dialekt, Levevis og Udseende, tilegnede Athenæerne sig det bedste af alt hos Hellenere og Barbarer«. Det var derfor en stor Ulykke for Kulturfremskridtet, at den langvarige peloponnesiske Krig, der førtes fra 431 til 404, endte med Athens fuldstændige Underkuelse og lammede hele dette lærelystne og dog saa originale Folk. Den virkede naturligvis ogsaa hæmmende paa Byggelysten og den kunstneriske Skaben overhovedet. Kunsten gror kun, hvor Lykken og Rigdommen gøder Jorden. Og dog er selve Bygningen af Erechteion et mærkeligt Vidnesbyrd om hvorledes man benyttede ethvert lille Pusterum i Krigen til at fortsætte Arbejdet fra den store og gode Tid paa at smykke Borg og By. Der er noget rørende og vemodigt i at forfølge gennem de bevarede Regnskaber, hvorledes Athenærne tog fat paa Opførelsen straks efter Nikiasfreden 421 og arbejdede til Aar 413, da Toget til Sicilien aldeles ødelagde Statens Finanser. Derefter laa det hele hen til Aar 409, da nye Lys-

punkter gav Mod til at tage fat igen, og i 407 synes Templet i Hovedsagen at have været færdigt. Og der spores ingen Sløjhed, intet Kniberi i dette Bygningsværk. Det er ganske vist kun et lille Tempel, men det er det sirligste og det skønnest dekorerede i hele Hellas. Dets Uregelmæssighed beror paa Ujævnheder i Terrænet, men netop derved opnaas en Afveksling og en Rigdom, saa hver Side byder nye Overraskelser. Hvor skøn er ikke den høje, fornemme Forhal mod Øst med de seks Søjler! Og den mindre i Nord med fire Søjler i Fronten og Sidesøjler, fra hvilken en prægtig Dør fører ind i en mindre Tempelhal! Enkelthederne i Templets Dekoration er efterlignede Gang paa Gang af senere romerske Arkitekter, faa Bygninger har spillet en saadan Rolle for Arkitekturen som den.



Karyatide fra Erechteion. London.

Mod Nord havde den en ejendommelig Udbygning, baaren af seks Kvindefigurer. Man kaldte saadanne Figurer, der bærer Bjælkelaget og saaledes gør Tjeneste som Søjler, for Karyatinder, og de kendtes fra ældgammel Tid i Orienten. I Grækenland anvendte man især Figurer som Atlas, Giganterne eller de foragtede Persere til dette Hverv. Dog var det allerede i Sifniernes Skatkammer i Delfi fra sjette Aarh. ligesom her fornemme unge Kvinder, sandsynligvis Præstinder, der har Taget til Gudernes Ære. For ikke at gøre den svagtbøjede Hals for tynd til den store Byrde, danner Haaret, der falder svært og fyldigt ned om Skuldrene, samtidigt Baggrund og Støtte. Iøvrigt er disse Kvindefigurer ganske i Fidias' Stil, navnlig i Klædehonnet, der over Brystet er klart og rislende, over Bæltet trukket op i en Fold, saa der fremkommer den smukke, buede Horisontallinie, medens forneden det bøjede højre Knæ medfører den kendte Tvedeling.

Hvor stærk og langvarig Fidias' Indflydelse var, ikke blot i Haandværksarbejder, men ogsaa i virkelige Kunstværker, derom vidner Kefisodots Statue af Fredens Gudinde, Eirene, med Rigdommens Gud, Plutos, paa sine Arme. Athen var i Tidens Løb kommen til Kræfter efter Krigen, dens dygtige Statsmænd og Feltherrer fik trods Spartas Modstand det gamle Søforbund genoprettet. Da nu Sparta i 371 sluttede Fred og Forbund og anerkendte Athen som Havets Beherskerinde, da var det, at man rejste en Broncestatue for »Freden og Rig-

dommen«, hvis Mester var Kefisodot. Ved Hjælp af Møntbilleder har man kunnet eftervise en Marmorkopi. Gudinden minder i meget om femte Aarhundredes Kunst. Hun støtter sig paa et Scepter ganske som »Hestia Giustiniani«, hun er sværlemmet og bredskuldret som en Atlet, hendes Klædning har Fald som i Fidias' Kvindetype, dog med begyndende Forkærlighed for det uregelmæssige og viltre. Og gaar man rundt om Figuren, har den endnu de skarpe Hjørner, det firkantede Præg, der kendetegnede Polykleitos' Figurer. Men det nye mærkes i mangt og meget, i den bløde, flydende Behandling af Haaret, i Øjnenes stærkere Skygge, i Ansigtets Oval. Det mærkes i Hovedets stærke Hældning, som iøvrigt allerede er iøjnefaldende i Orfeusrelieffet baade hos Orfeus og Eurydike. Hovedets Bøjning er betinget af det lille Barn, hun holder paa sin venstre Arm, og som kærtegnende rækker Haanden op efter hendes Hage. Dette Sammenspil mellem Kvinde og Barn gør Figuren mindre køligt guddommelig, mere menneskelig. Saa moderlig er denne Kvinde, at man i sin Tid opfattede Gruppen som en Fremstilling af Madonna med Barnet. Paa den anden Side spores femte Aarhundrede igen i den Maade, paa hvilken hun holder Barnet tilside og ud fra sig. I næsten alle femte Aarhundredes Kunstværker stræber man at vise Legemet, navnlig Brystet, helt og fuldt mellem Armene, og Attributterne skydes derfor saa langt til Siden som muligt for intet at dække. Ogsaa det lille Barn er endnu en saadan Attribut, og Kunstneren har derfor heller ingen Ulejlighed gjort sig med dets Former, har ingen Interesse for dets Legeme. Men skønt det altsaa er en Sammenstilling af højst ulige Størrelser, er alligevel Tanken at danne et saadant Gruppebillede ny. Og det er heller ikke nogen af de gamle, velkendte Gudeskikkelser af Kød og Blod og mange Æventyr, vi møder her, men to Symboler, to allegoriske Figurer, som man slet ikke har troet paa, anderledes end vi vilde gøre, hvis vi opstillede en Statue af Fredens Genius med Rigdommen i Favn.


Eirene med Plutos. München.

Man har anset Kefisodot for at være Fader til Praksiteles, delvis fordi denne havde en Søn af det Navn. Og det var ogsaa i Grækenland almindeligt at kalde en Søn op efter Bedstefaderen. Imidlertid

synes denne Hypotese ikke at holde Stik, thi vi har fra Oldtiden Basisindskrifter med Praksiteles' Navn, i hvilke han aldrig nævner sin Fader. Det er paafaldende, thi man plejede netop at nævne sin Faders Navn ved saadanne Lejligheder, naar han ligeledes havde været Billedhugger, tilmed en berømt Kunstner. Kunstnernavnet var nemlig i Oldtiden en Slags Firmamærke, Sønnen gerne førte som Vidnesbyrd om, at han holdt Traditionen fra sin Forgænger højt i Ære. Navnlig i de første Arbejdsaar var Faderens Navn sikkert en god Anbefaling til at paakalde »ærede Kunders Opmærksomhed«.

Hvor helt anderledes er ikke vor Tids Kunstnere stillede! De sætter deres Stolthed i Bruddet med Fortiden, i Fundet af det nye, der danner Skel og overrasker, muligt endog forarger. Det værste man kan bebrejde en Nutidskunstner, er Uselvstændighed og Efterligning. De gamle Kunstneres Stræben gik ud paa langsom og omhyggelig Forbedring af Teknik og Enkeltheder. Man frygtede hverken Gentagelse eller Laan hos andre. Var der gjort et Fremskridt, var et nyt Motiv fundet, var det nye straks alles Ejendom, og ingen bluedes ved at gøre det efter. Det hænger sammen med Oldtidens Syn paa Kunsten og Kunstnerne. Trods al Beundring for Kunsten interesserede man sig ikke i ringeste Maade for Kunstnerne selv, ja man saa endog ned paa dem, selv de største, som paa Haandværkere, der gav sig af med en Bestilling, der egentligt var en fribaaren Mand uværdig. »Ingen begavet ung Mand,« siger Plutark, »vilde ved Synet af Zeus i Olympia eller Hera i Argos ønske at være en Fidias eller en Polykleitos. Thi selv om Kunstværket glæder ved sin Ynde, behøver den, der har udført det, ikke at være agtværdig.« Ja, man saa sig nærmest gal paa den berømte Kunstner, hvis Navn Eftertiden trods alt vilde mindes. En Mand ved Navn Hipponikos vilde ikke bestille en Statue hos Polykleitos, fordi Kunstnerens og ikke hans eget Navn i saa Fald fremtidigt vilde være knyttet til den. En Hovedaarsag til Foragten for Billedhuggeren og hans Haandværk var, at dette var forbunden med saa meget legemligt Slid. Filosoffen Lukian var oprindeligt Billedhugger og har skildret sin personlige Kamp under Valget mellem Faget og Filosofien gennem en Drøm, i hvilken han hører Kunst og Dannelse disputere. Den sidste siger: »Hvis du bliver ved Stenhuggeriet, saa forbliver du en Haandens Arbejder, uberømt, indskrænket, lidet agtet af Ven og Fjende ...« Og Dannelsen skildrer videre Billedhuggerens Liv: »I smudsig Kittel sidder han, at se til som en Slave, bukket sammen — aldrig oprejst, aldrig mandig og fri — kun arbejdende paa sine Statuers Harmoni, ikke paa selv at blive harmonisk og ædel, og

derfor med Rette agtet ringere end sine Statuer.« Mærkeligt nok udtrykker Renæssancens mest aristokratiske Kunstner, Lionardo da Vinci, sig paa lignende Maade om Billedhuggeriet som en højst haandværksmæssig Kunst, der volder Sved og legemlig Møje. »Og Sveden bliver til Klister, blandet med Marmorstøvet, saa at han ser ud som en Bager.« »Ganske det modsatte med Maleren,« siger Lionardo, »han sidder bekvemt foran sit Værk, velklædt, og rører kun den lette Pensel med de yndige Farver.« Det er som talt ud af Grækerens Hjærte, thi ogsaa i Hellas er Malerne langt mere agtede end Billedhuggerne. Og skulde man endeligt lave Statuer, saa var da Broncearbejdet det renligste og mindst slidfulde, altsaa ogsaa det »agtværdigste.« Det turde være endnu en Grund til Broncens Yndest.

Det var i Renæssancen Michelangelo, der bragte Marmoret til Ære. Han saa, at det bedre end den gyldne Bronce gengav den lyse menneskelige Hud, han saa dets Neutralitet, hvad Farven angaar, og følte, at det af den Grund bedre end noget andet Stof egnede sig til at give Formen, og den alene, sit lødigste Udtryk. »Marmoret er Opstandelsen«, har Thorvaldsen med Rette sagt, thi dets Overflade kan ikke bøjes eller omformes, men kun sønderbrydes, og det bevarer saaledes Formens Skønhed uforandret gennem Tiderne. Men først og fremmest saa Michelangelo *Livet* i Blokken. Det var ham imod at gøre en Model rede og saa lade en Haandværker om Resten. Han vilde selv udløse den Skikkelse, som han saa slumre i Marmoret, og for den Tings Skyld skyede han ikke det voldsomme Arbejde med Blokkens Tilhugning, elskede det tværtimod som en Kamp, der gjorde Sejren kærere. Og Kampen var ikke endt, naar Formerne og Afstandene var fundne. Thi alt det, der glæder Øjet i en Marmorstatue, Hudens Liv og Overgange, Lys og Skygge, Klædningens Stof og Overflade bliver først til lidt efter lidt under Mejslens Slag. Kunstneren hidses og glædes, lider og jubler den hele Tid, hvert Skabelsens Øjeblik er rigt paa Anfægtelser og Lykke. Ingen Kunst er saa vanskelig som Marmorbilledhuggerens, ingen derfor heller saa aristokratisk i dybere Forstand, thi dens Fornemhed beror netop paa selve Teknikken, der ikke tillader Dilettanteri. Det var sikkert ogsaa det titaniske i Michelangelos Natur, der gjorde, at han følte sig draget til Marmoret.

En lignende Rolle har Praksiteles, saa ulig han ellers er Michelangelo, spillet indenfor den græske Kunst, for saa vidt som det var ham, der først bragte Marmoret til Ære. Hans Liv er snart fortalt. Vi ved ikke andet om ham, end at han stod i Forhold til en af Datidens dejligste Hetærer, Fryne, og benyttede hende som Model, bl. a. ved

sin berømte Marmorstatue af Afrodite fra Knidos. Det er en nødvendig Følge af Foragten for Haandværket, at vi ved saa lidt om de græske Kunstneres Liv og Personlighed. Dette Kærlighedsforhold huskedes derimod, sikkert mere for Frynes end for Praksiteles' Skyld. Ellers angiver Plinius hans Kunsts Højdepunkt til omkring 360 f. Kr., men han synes at have arbejdet helt til Aleksander den Stores Tid.

Vi er i det enestaaende heldige Tilfælde at besidde en Original fra Praksiteles' Haand. Pausanias omtaler i Forbigaaende en Statue af Hermes med det lille Dionysosbarn paa Armen, der stod i det gamle Heratempel i Olympia. Ved de tyske Udgravninger fandt man i 1877 Statuen næsten fuldstændigt bevaret, liggende ud for Stedet, hvor den havde staaet, i et dybt Lag Ler. En Original af Praksiteles er af uvurderlig Betydning, fordi det særlig er hans Behandling af Marmoret, de Gamle priser, altsaa netop det, en Kopist ikke kan eftergøre. Men først maa vi se, hvad Gruppen forestiller. Dionysos, Natur- og Vinguden, var fra Fødselen efterstræbt af Gudedronningen Hera. Paa Zeus' Bud tog da Hermes ham paa sine Arme og bragte ham til Nymferne paa Bjærget Nysa i det fjærne Østen, hvor han blev opfostret. Kunstneren viser os de to undervejs, hvorledes de gør Rast ved en Træstub, over hvilken Hermes har slængt sin Kappe, mens han for at læske sig selv og Drengen har plukket en Drueklase af (saaledes maa nemlig sikket højre, hævede Arm og Haand restaureres). Men da Drengen ser Druerne, bliver han spillevende, hælder Kroppen frem og rækker med venstre Haand op efter dem. Det er Dionysos, Vinens Gud, der for første Gang bliver sig sit Kald bevidst, og vi henrives af Situationens Menneskelighed og Skælmeri. Der er ikke længere Fidias' strænge, kongelige Tempelro over dette Gudebillede, det betegner snarere en Videreudvikling af Parthenonsfrisens fortrolige Gudeforsamling, endnu mere dog af Kefisodots Gruppe. Skønt Forholdet mellem den Voksne og Barnet er mere fortroligt end i denne, er Barnet ogsaa her omhyggeligt holdt til Siden for ikke at dække Gudens smukke Legeme, og dets Krop er for lille og ikke behandlet med samme Kærlighed som Gudens. Med Rette beundrer man dog Udarbejdelsen af den fine, knitrende Klædning, der er snæret om Barnets Ben og staar saa fortræffeligt til den svære, ru Hermeskappe. Stofbehandlingen er fuldendt og overgaar selv den i Parthenons Gavlfigurer. Og Legemet, hvor er det dejligt, glat, med de sarteste Overgange, Brystvorter og Navle som henaandede! I højre Side, hvor det har sin uforlignelige Bue, ligger der en langagtig Grube med dyb Skygge. Der er i dette Legeme ingen Muskelvulster, hverken i Bryst eller Bug, som i Poly-



Praksiteles' Hermes, Olympia.

kleitos' Figurer, alt er saftigt, men flydende, overalt er der duftige og bløde Overgange. Særligt gælder det om Partiet ved Lysken, hvor Huden har ganske svage Krusninger. Mens Broncestatuerne har tynde, spidse Fingre og — f. Eks. i Læberne — skarpe Rande, er Marmorets Former langt fyldigere og mere naturligt afrundede. Dog er dette Legeme ikke paa nogen Maade kvindagtigt: Knokkelhygningen, Haandled og Hænder er en Mands.

Det samme gælder Hovedet. Kinderne er fint buede, Munden lille og svagt aahen, i Hagen er der en Grube, og Overgangene fra Kind til underste Øjenlaag, overhovedet Behandlingen af Øjnene har en egen Duft og Sarthed og giver Blikket noget blidt og drømmende. Dog Panden er kraftig, delt ved en dyb, vandret Fure, og den og det krusede Haar giver Hovedet sit mandige Udtryk. Tillige er der over dette Ansigt med den stærke Pande og den fine, kloge Mund en saa lysende Intelligens, at vi mærker, vi er inde i en ny Tid. Ansigtet mangler maaske endnu »Udtryk« i vor Forstand, men det har utvivlsomt Aand.

Haaret er ubearbejdet, staar ujævnt og takket som Rustika-Murværk. Det er ikke af samme Grund, i Følge hvilken Ryggen ikke er glattet, men viser Spor af Bearbejdelse med Tandjærnet, fordi Figuren aabenbart ikke er helt gjort færdig. Men det er, for at Haaret lettere kan holde paa Farven. Da Figuren fandtes, saaes der Rester af rød Farve paa Hermes' Haar og Læber, og endnu er der Spor af Forgyldning paa Sandalerne. Legemet selv har været poleret, kan vi se, men om det har været hemalet, er uvist. Det var derimod sikkert Tilfældet med Klædningerne.

Tilbage staar at omtale Hermes' Stilling. Han læner sig magelig til Træstubben, paa hvilken han støtter venstre Arm. Vægten fordeles derved mellem Stubben og højre Ben, en Del af den falder saaledes udenfor Legemet, og venstre Ben er ganske frit for Byrde, saaledes at Skikkelsen kunde bevæge det frem og tilbage uden Forandring af Tyngdepunktet. Men ved denne Vægtforskydning til to Yderpunkter, denne Ophængning af Legemets Masse i Midten bliver naturligvis ikke alene Midtlinien, men overhovedet alle Kurverne i Kroppen stærkere svungne, og vi faar navnlig den dejlige Hoftebue, der er en Pryd for alle Praksiteles' Figurer. Men hvad har ført Praksiteles til denne for ham ejendommelige Lænestilling? Spørgsmaalet hænger sammen med Marmorteknikken. En Marmorstatue er altid udsat for at lide Afbræk, især ved Anklerne. Naar Statuerne udarbejdedes paa Stedet selv og straks blev anbragte, f. Eks. oppe i en Tempelgavl, var der ingen

Fare ved at give dem dristige Stillinger, og vi ser da ogsaa de æginetiske Gavlfigurer bøje sig paa de spinkle Ben under stærke Bevægelser. Men Enkeltstatuer, der bestiltes og forsendtes, saaledes som Tilfældet var med Praksiteles', var ganske anderledes udsatte for Beskadigelse ved Stød og Tumlen under Transporten. Hvilke Forholdsregler Praksiteles selv i saa Henseende tog, kan vi se af Hermes i Olympia, ja jeg tror endog, at man kan aflæse hele Transportens og Opstillingens Historie af Statuen selv. Fra Figurens ene Laar gaar der en hæslig Puntello (Støtte) hen til Stubben. Den var hensigtsmæssig under Transporten, men skulde sikkert have været fjærnet efter Opstillingen. Paa samme Maade lønnede det sig ikke at glatte Ryggen, naar Figuren skulde pakkes ned og skrumples afsted i en Kasse, men ogsaa det burde være gjort efter Opstillingen. Aabenbart har man ved Modtagelsen af Statuen i Olympia ikke haft nogen habil Mand til at fuldende disse Enkeltheder, og det stemmer godt med, at der ikke synes at have været Stenhuggerværksteder, ikke engang senere hen til Kopier, i Olympia. Vi har jo ogsaa set, hvorledes Marmorkopier af Broncestatuer støttes med Punteller og en Stub ved Benet. Det turde være tekniske Betænkeligheder, der førte Praksiteles til stadig Anvendelse af den i Fortiden sjældne Lænestilling. Derved optages den hæslige Stub og bliver et Led i Kompositionen, og Statuerne faar en kraftig Underbygning. Men saa snildt er det gjort, saa organisk har Motivet forbundet sig med Praksiteles' Kunst, ja præget den helt, at ingen skulde tænke, der laa et simpelt teknisk Hensyn til Grund. Man sammenligne hermed blot, hvor forstyrrende Stubbene ofte virker, og hvor slet motiverede de er i Thorvaldsens Statuer. Thi ogsaa han kendte Marmorets Skrøbelighed.

En tysk Lærd har rigtigt sagt »Praksiteles' Hermes viser ikke blot, hvor meget vi har vundet i at besidde en Original, men ogsaa hvor uendeligt meget der er gaaet tabt for os, hvor vi andetsteds tror at besidde«. Det maa man have for Øje, naar man gennemgaar Kopierne. Der er først den saa hyppigt gentagne hvilende Satyr, en ung, frisk Dreng med runde, bløde Former, med Hyrdefløjte og med Panterskindet over det nøgne Bryst. Han læner sig endnu mere end Hermes til Stammen, Linierne bliver stærkere svungne, Indtrykket af ledig, drømmende Ro forøges af hans Ensomhed. Af det satyragtige, vilde er der intet Spor, selv de spidse Satyrøren er næsten skjulte i det krusede Haar. Vaarfrisk og lys er denne Skikkelse, den kender ikke Sorg og Slid, ja dens Legeme er ikke engang hærdet ved anstrængende Øvelser paa Palæstra. Man undres over, at Praksi-



Kopi af Praksiteles' Satyr.
Kapitolinske Museum.

teles i Idrætskampenes Land har kunnet finde et saadant Naturbarn til Model.

Meget bekendt var Apollo Firbendræberen, hvis Motiv angives af Plinius: Apollo som en halvvoksen Knøs, lurende med en Pil paa et Firben, der kryber i hans Nærhed. Apollo var ellers kendt som Dragedræberen, der rensede Delfidalen for Uhyret og grundede sit Orakel der. Hvorledes denne Kamp efterhaanden er bleven omdannet til en kaad Drengs Jagt paa et lille, uskadeligt Kryb, kan vi ikke forfølge, men rimeligvis har Praksiteles haft en folkelig Overlevering fra sin Samtid at gaa ud fra. Originalen var denne Gang af Bronce, men trods det benytter Praksiteles sin Lænestilling, der passer saa ypperligt netop til denne spæde, kvindagtige Krop. Baade af den Grund og fordi den betegner det mest yderliggaaende i Gudeskikkelsernes Menneskelliggørelse (den er næsten blasfemisk som Fremstilling af den »straalende Apollo«) anser jeg den for at tilhøre Praksiteles' sidste Aar.

Berømtest af alle Praksiteles' Statuer var dog hans Afrodite fra Knidos. Der gik om dette Billede følgende Legende: Indbyggerne paa Øen Kos ved Lilleasiens Kyst havde bestilt en Marmorstatue af Kærlighedsgudinden til deres Tempel. Praksiteles udførte to Statuer: en nøgen og en beklædt og lod dem vælge. De valgte den beklædte, idet de ansaa den nøgne for anstødelig. Men Byen Knidos erhvervede den nøgne og opstillede den i et lille Kapel midt i en dejlig duftende Blomsterhave. Kapellet kunde aabnes med to Døre, saaledes at Gudinden kunde beskues fra forskellige Sider, og der gik et saadant Ry af Statuen, at man valfartede til Knidos for at se den, og Kong Nikomedes af Bithynien tilbød Knidierne at betale hele deres Statsgæld, hvis de vilde overlade ham Statuen. Det var til denne Figur, at Fryne stod Model, og den var beaandet af Kunstnerens hede Lidenskab. Oldtidens Litteratur bringer Vidnesbyrd paa Vidnesbyrd, bl. a.



Kopi af Apollo Firbendræber.
Paris.

ogsaa fra en sagkyndig Mand som Lukian, om den Magt, den øvede over Sjælene, om hvilke utallige Finesser, hvilken sanselig Trolddom dette Kvindelegeme ejede.

Vi besidder en Kopi i Vatikanet — Gud bedre det! Som om den ikke var ringe nok endda, har pavelig Blufærdighed givet Figuren et Skødskind af hvidmalet Blik om Lænderne og derved ogsaa opnaaet at gøre Motivet forrykt, idet hun samtidig gramser om dette, at det ikke skal glide ned, og lægger sin Klædning bort.



Afrodite fra Knidos. Kopi i Vatikanet.

Vi maa tage Fantasien til Hjælp, vi maa sammenligne denne Kopi og Møntbillederne og forsøge at genkalde os Originalen. Gudinden staar nøgen ved Siden af Badekummen, over hvilken hun lader sin Klædning risle ned, idet hun lægger den bort. Kummen og den svære Klædning giver Figuren den Støtte, som ellers »Stubben« plejer at give, og om denne Figur ved vi jo, at Praksiteles udarbejdede den i Athen og forsendte den til Knidos. Denne Afklædning begrunder tillige Nøgenheden, og det var, som vi har set, ret nødvendigt, thi det var det første Forsøg paa at fremstille Afrodite nøgen. Benene er bøjede, det venstre Knæ er skudt frem over det højre, en Stilling der er ægte kvindelig. Karakteristisk er Legemets Holdning, idet hun kryber lidt sammen under den kølige Lufts Indvirkning paa Huden. Den højre Haand lægger sig dølgende foran Skødet. Det er en Bevægelse, der kan være afluret den nøgne, kvindelige Model, og som her er ganske naturlig. I det hele taget er der over Figuren en tankefuld Ynde, en stille Uberørthed, der vidner højt om Praksiteles' fornemme Kunst. Ved sit Legemes Skønhed fanger hun alles Øjne, men hun gør intet selv derfor, hun udfordrer og indbyder ikke som de senere Venusfigurer, men synes ganske uden Bevidsthed om sin Magt. Hertil svarer den naturlige Frisure, det let kreppede Haar, der duftigt indrammer

Pande og Tinding og tildels dækker Ørene, og som fastholdes af to simple Baand. Saa ligefrem den synes, saa blev dog den Praksiteleske Haarbehandling i Aarhundreder et Forbillede ved Fremstillingen af Kvindehoveder. Hun er en sværtbygget, bredskuldret Kvinde, endnu i Slægt med Parthenons Gavlfigurer. Mere kan vi ikke sige, thi Resten staar for Kopistens Regning. Men da Marmoret egner sig særligt godt til Gengivelse af Kvindelegemets bløde, runde Former, kan vi være sikre paa, at Praksiteles har vidst at drage al Fordel deraf.

Det var den voldsomme Kamp, der førte Michelangelo til Marmoret. Praksiteles er mild og stilfærdig, hans Kunst vokser som en Plante i den attiske Jord og udfolder sine Blomster som i Følge en Naturlov. Han ligner langt mere Rafael, for saa vidt som det nye, han bringer, kommer uden Brud og uden Smerte. Det var ikke Kampen med den genstridige Blok, der førte ham til Marmoret, det var dets hvide, blide Skønhed, Marmorets Hud med Skygger og Lys. Men, som han er, skaffede han det ringeagtede Materiale Anseelse gennem sit Arbejdes Skønhed og betegnede dermed et Fremskridt henimod renere Skønhedsbegreber og derigennem henimod dybere Forstaaelse af Kunstens sande Adel.

Sammenlignede med Fidias store, alvorstunge Tempelbilleder synes Praksiteles' Guder almindelige Dødelige, optagne af Jordelivets Handlinger og underkastede menneskelige Stemninger. Der ligger en betydelig og mærkelig Udvikling ogsaa paa det religiøse Omraade mellem begges Kunst. Men det nye er ikke af det onde. Det femte Aarhundredes Kunst er mere storslaaet og vel ogsaa mere typisk græsk, men det blev det fjerde Aarhundredes, der ved sin rene Menneskelighed gjorde den helleniske Kunst til en Verdenskunst, forstaaet og beundret til alle Tider.

VI

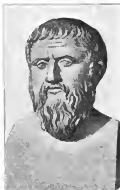
MALERKUNSTEN. SKOPAS. LYSIPPOS.

Det er allerede omtalt, hvorledes Malerkunsten gik i Spidsen i alle Erobringer, hvad enten det gjaldt et nyt Motiv eller klarere Formopfattelse. Det er da sikkert et betydeligt Tab, vi har lidt, ved at hele den store græske Malerkunst er gaaet til Grunde i Tidernes Løb, et Tab vi føler saa meget mere, som Beskrivelserne i Litteraturen er langt talrigere og udførligere for Maleriets end for Skulpturens Vedkommende. Det vidner tillige med andre Smaatræk om, at Malerkunsten baade var mere yndet og mere anset blandt Grækerne end de andre Kunster, og karakteristisk nok stammer de faa Udslag af Kunstnerhovmod, der er os overleverede fra Oldtiden, alle fra Malere. Saaledes skrev Athenæeren Apollodoros, Fidias' Samtidige, under et af sine Malerier: Det er lettere at kritisere det end at gøre det efter! Denne Apollodoros nævnes som den første, der havde Begreb om Perspektiv i Billederne, og han kaldtes Skyggemaleren, fordi han ogsaa var den første, der eksperimenterede med Lys og Skygge. Ligeledes synes Opfindelsen af Staffelimaleriet at skyldes ham. Før havde man kun kendt Vægmalerier, der var malede »al fresco«, d. v. s. paa Væggens Kalk, mens denne endnu var fugtig. Staffelimaleriet forudsætter Temperafremgangsmaaden, at man overstrøg en Trætavle med et Kalklag og malede derpaa med Æggehvide og Gummi som Bindemiddel.

Paa den peloponnesiske Krigs Tid er det to joniske Kunstnere, Zeuxis og Parrhasios, der behersker Malerkunsten. Den første var en mageløs Tekniker, der malede Druer saa virkelighedstro, at Fuglene fløj hen for at plukke deraf. Engang havde han malet en Dreng med en Drueklase i Haanden, og da Fuglene igen fløj til, jublede alle de Tilstedeværende. Kun Kunstneren var utrøstelig, »thi,« sagde han, »havde jeg malet Drengen, som jeg skulde, saa havde han skræmmet Fuglene bort.« Skøndt han dadledes som noget skødesløs i Gengivel-

sen af Legemernes Proportioner, prises hans Billede af Helena i den italienske By Kroton som et Vidunder af Skønhed, men han havde rigtignok ogsaa faaet Lov til at benytte Stadens skønneste unge Piger som Modeller, noget der ellers var uhørt. Mærkeligst var dog hans Kentaurfamilie. Alene Æmnet er noget nyt: at fremstille de hidtil frygtelige Kentaurer i et muntert Genrebillede. Kentaurmoderen har Tvillinger, et Barn ved Brystet, et ved Yveret, og Kentaurfar sidder som leende Tilskuer ved Siden af. Men skønt Zeuxis tager Kentauren saa lidt alvorligt, er han dog den første, der helt har forstaaet dette Halvmenneskes Natur, fortæller Lukian. Han havde vidst at give Kentaurens Øjne trods Smilet noget ejendommeligt vildt og frygteligt. Hunkentauren var sammensat af en Hestekrop, der lignede en ung thessalisk Hoppes, derover et stolt og vidunderligt dejligt Kvindelegeme; dog pludseligt afbrødes Skønheden ved et Par hæslige, spidse Satyrøren. Et saadant Raffinement forekommer én helt moderne. Parrhasios, Zeuxis' Samtidige, bedst kendt gennem Sokrates' Besøg i hans Værksted, var en Liniens Mester. Man tænker her uvilkaarligt paa Lionardo, hvorledes han forstod at faa Linien til at leve, at svulme og svinde, og med hvilket Hekseri han formaar at skabe en Rigdom af individuelle Enkeltheder i faa og tilsyneladende simple Strøg. Beundrede var især Baggrundens Konturer i Parrhasios' Billeder, der lod ane mere bagved og robede endog, hvad de skjulte. Han var ogsaa den første til at give Ansigterne Liv, selv Lidelsen var ikke hans Pensel fremmed.

Samtidige af Praksiteles var Malerne Pausias fra Sikyon og Aristides fra Theben. De øvede begge den saakaldte enkaustiske Metode. Med Spartelen strøg de Voksfarver paa Tavlen og hærdede disse ved at gaa efter med en glødende Stift. Farverne fik derved ikke alene en forøget Skønhed og Glans, men ogsaa større Holdbarhed. Oljemaleriet kendte Oldtidens Folk ikke, det blev først opfunden i Middelalderen. Pausias var en Virtuos i Perspektiv, og man beundrede særligt en sort Tyr, som han havde malet set helt forfra, altsaa i en meget dristig Forkortning. Aristides omtales som haard i Farven, men hans Billeder aandede en stærkere Lidenskab, end man var vant til. Han havde malet et Billede af en Bys Erobring, som Alexander den Store senere bortførte til sin Hovedstad. Man saa her i Forgrunden en Kvinde, dødeligt saaret. Hendes spæde Barn kravler op og rækker efter hendes Bryst, og under Dødskampen ser man Moderens Angst for, at Barnet skal drikke hendes Blod, naar Mælken dodsstivner i hendes Bryst. Saa vidt var man naaet i Gengivelsen af Rædsel og


Platonbyste i Vatikanet.

Smerte i fjerde Aarhundredes Maleri. Det er en ganske anderledes Følelsesskala end i Datidens Skulptur, indbefattende Modsætninger som Zeuxis' muntre Kentaurgruppe og Aristides' Fremstilling af legemlig og sjælelig Lidelse.

Men vi maa resignere og vende tilbage til det, vi har. Indenfor Skulpturen er med Polykleitos og Praksiteles Menneskelegemet opdaget. Derimod er Ansigtet endnu uopdyrket. Vi føler det især, naar vi betragter Portrætkunsten. Tager vi den bevarede Kopi af Kunstneren Kresilas' Periklesbuste fra femte Aarhundrede som Eksempel, saa er der saa mærkelig lidt Individualitet i det Hoved. Det er egentligt kun Datidens almindelige, kendte Type for skæggede, midaldrende Mænd. Paa lignende Maade er det med Gravmælerne, de Afdøde har aldrig noget individuelt Særpræg. Ogsaa til andre Tider har man kendt en saadan abstrakt, typisk Portrætkunst; saaledes gengiver Dronning Margrethes Billede i Roskilde Domkirke Tidens hollandske Madonnatype. Først i fjerde Aarhundrede faar vi i Grækenland en realistisk Portrætkunst med Silanion, Praksiteles' Samtidige. Som Kopierne af hans Platonbillede viser, var hans Portrætbehandling ret flad, flad i Udarbejdelsen, der minder om et Relief, flad i Opfattelsen, der intet giver ud over de rent ydre Træk.


Skopasisk Hoved. Athen.

Men Problemet er sat. Allerede Sokrates drøfter det med Billedhuggeren Kleiton og siger, at det ikke er nok, at han formaar at karakterisere — sandsynligvis ved Attributter — de forskellige Slags Atleter eller rigtigt gengive Modsætningerne i Legemet, der fremkommer ved Kontraposto. Billedhuggeren bør

ogsaa kunne udtrykke Karakteren og den momentane Stemning hos sine Figurer.

Den første, der gør et virkeligt Forsøg paa at løse den Opgave, er dog vistnok *Skopas*, en lidt ældre Samtidig af Praksiteles, men jonisk Kunstner. Vi kender hans Stil gennem en Del Hoveder fra Gavlfelterne i Athena Aleas Tempel i Tegea i Arkadien. Saa ødelagte de er, aabenbarer de dog, at Skopas fortrinsvis samler sin Opmærksomhed om visse Enkeltheder i sine Figurers Ansigter: Knokkelunderbygningen, som han kender ganske nøje, Munden, der staar svagt aaben for Skyggevirkningens og Udtrykkets Skyld, og navnlig Øjet, som han lægger meget dybt, især inde ved Næseroden, samtidigt med at han lader øverste Øjeaag forløbe skraat opad ind under Pandebenet. Derved opnaar han en stærk Energi, Pathos i Udtrykket. At han skulde tilsigte det lidelsesfulde, er der ingen Grund til at antage, da han gentager denne Fremstillingsmaade i alle de mandlige Figurer, vi kan henføre til ham, baade Originaler og Kopier. Et Gravrelief over en ung Mand fra Athens Gravgade er tydeligt præget af hans Stil og udmærker sig samtidigt ved sin originale Komposition. Den Afdøde er fremstillet nøgen, og ved hans Fod ses hans lille, grædende Slavedreng og hans Hund. Den gamle Far staar foran ham og betragter ham, idet han sorgfuld støtter Hagen i sin Haand. Smerten kommer saaledes



Gravrelief fra Dipylon i Skopas' Stil. Athen.

langt stærkere til Orde end i de ældre Gravrelieffer. Kun den Døde er rolig og ved intet deraf. Han sidder dér tankefuld, lidt træt efter Legemsøvelserne paa Palæstra, men lysende skøn med det friske Legeme. Der gives maaske intet bedre Bevis paa Grækernes Kærlighed til det Nøgne end denne unge Mand, hvis Skikkelse de Efterlevende, ikke mindst den gamle Far helst mindes saaledes. Ved Kroppens Drejning og navnlig ved at Benene er kastede overkors, bliver Skyggevirkningen stærkere i dette Relief, end vi er vante til. Det ser ud, som var Apollodors Skyggevirkninger overførte i Marmoret, i hvert Fald er netop den maleriske Virkning paafaldende.

Men den, der egentligt samlede det hele og førte alle Problemer til Fuldendelse, var dog *Lysippos*. Han stammer fra Sikyon og hører altsaa til den argiviske Skole ligesom Polykleitos, hvem han ogsaa ligner deri, at han fortrinsvis arbejdede i Bronce og næsten kun afbildede Mænd. Hans Hovedvirksomhed falder under Alexander den Store, altsaa i Trediverne og Tyverne i fjerde Aarhundrede. Det fortælles om ham, at han oprindeligt var Broncearbejder og kæmpede sig frem paa egen Haand. Da han engang spurgte Maleren Eupompos, hvilken Kunstner han skulde tage til Lærer, pegede denne paa Menneskevrimlen og sagde, at han burde efterligne Naturen, ikke nogen bestemt Kunstner. Det blev virkeligt det betydningsfuldt nye i Lysippos' Kunst, at han ingen bestemt Tradition fortsætter, men gaar ud til Livet med friske Øjne. Derved var det ham muligt at bryde med alle de Formler og Love, som Kunstnerne før havde iagttaget, men som Livet ikke hjemler, derved blev han saa enestaaende frodig og idérig. Han var tillige i Besiddelse af en utrolig Arbejdskraft. Man talte 1500 fremragende Kunstværker fra hans Haand.

Om hans Stil kan en Kopi af hans Apoxyomenos (Skraberen) bedst give os en Idé. Originalen var af Bronce og kom med Markus Agrippa til Rom, hvor den opstilledes foran hans Badeanlæg. Kejser Tiberius fandt saa meget Behag i Statuen, at han overførte den til sine Privatgemakker, men blev nødsaget til at stille den tilbage paa sin Plads, da Folket ved en Cirkusforestilling larmende fordrede det. Kopien i Vatikanet er af Marmor og har lidt noget ved Polering med ætsende Syrer, saaledes at Overfladen ser ud som forkalket. Figuren er platfodet, desuden støder de to Puntelloer og Træstammen ved Benet. Alt dette maa vi se bort fra, naar vi søger at danne os et Billede af Originalen. Man ser ved første Blik, at denne unge Mand, der bearbejder sig med sit Skrabejærn efter Øvelserne paa Palæstra, er langt slankere end de Polykletiske Figurer, saa paafaldende slank, at vi

mindes de arkaiske Atletstatuer. Det aristokratiske, fintbyggede Mandsideal er aabenbart paany traadt i Forgrunden. Han har meget lange Ben, tyndere Arme, kortere Krop og mindre Hoved end Doryforos, og han har synet endnu tyndere i Bronce end nu i Marmor. Indtrykket af Slankhed forøges ved Armstillingen. Med venstre Haand fører han Skrabejærnet ned langs den fremstrakte højre Arm. Derved skydes Skuldrene sammen, og Brystet bliver ganske smalt. Naar man betænker, hvorledes alle ældre Figurer skyder Brystet frem, og hvorledes Overskæring af Bryst og Bug ved Arme eller Attributter omhyggeligt blev undgaaet, saa forstaar man, hvor radikal Apoxyomenos' Stilling er. Han præsenterer sig næsten bedre set fra Ryggen, der er stærkt spændt af Muskler. Ved denne Stilling af Armene faar Figuren tillige den nødvendige Dybde. Her laa jo Faren for et Tilbageskridt fra Polykleitos nær, naar Lysippos genindførte de slankere Legemsformer og den rolige Stilling. Det afbødes ved de fremstrakte Arme, og Figuren kan nu taale at ses fra alle Sider. At Armstillingen hører sammen med Broncetekniken, viser den omhyggelige Afstivning i vor Marmorkopi ved Puntello fra Laaret op til højre Arm, af hvilken der kun er Rester tilbage, og fra Brystet ud til venstre Arm. Dristigheden i Opbygning minder her om Myron. Figurens lille Hoved er i høj Grad levende. Haaret ser ud som sammenklæbet; aabenbart sidder Oljen og Snavset fra Palæstraens Øvelser endnu deri. Øjnene ligger dybt, og Udtrykket er klogt og tænksomt, tiltalende naturligt i Sammenligning med Skopas' Manér. Munden er svagt aaben og meget individuel. Ansigtet kunde godt være et Portræt.



Lysipppos' Apoxyomenos. Vatikanet.

Interessantest er dog Stillingen. Ved første Øjekast tror man at have den sædvanlige Kontraposto for sig, ganske vist med usædvan-

ligt skrævende Ben. Men ser man nærmere til, især omme fra Siden af det stærkt bøjede højre Ben, opdager man, at Vægten ikke hviler støt paa venstre Ben og venstre Side, *men er i Færd med at forskyde sig over paa højre Ben.* Man kan se, at venstre Side nyligt har været den bærende, men Overkroppen bøjer sig nu i Hofterne stærkt over til højre, saaledes at man ikke ret ved, hvilken Side der i Øjeblikket bærer mest. Legemet faar ved denne uventede Brydning af alle Linierne noget uroligt, næsten nervøst og virker trods den staaende Holdning mere bevægeligt end selv Polykleitos' fremadskridende Skikkelser. Det er aabenbart, at det Kunstneren har villet gengive, er den unge Mands Vuggen i Hofterne. Han har endnu Kamplegens Feber i Blodet og staar dirrende urolig, kastende sig hid og did, mens han med Skraberen fjærner Snavset og Oljen fra de smidige Lemmer. Men Uroen og den skrævende Stilling udelukker ikke en vis elastisk Ynde. Og Linierne er dejlige, de blødeste Kurver, stigende og dalende, i Brystets og Ryggens Profil.

Denne Blanding af Uro og Ro i samme Skikkelse er ejendommelig lysippisk. I Grunden er et Motiv som Vuggen i Hofterne umuligt at gengive i Skulpturen, der kun tilsteder Bevægelser af større og roligere Karakter. Men at Lysippos har forsøgt det, viser, at hans Kunst, foruden at betegne Fuldendelsen af den græske Naturalisme, tillige danner Indledningen til en ny Bevægelse: Barokken.

Naar Billedkunstens Udøvere er naaede saa vidt i Herredømmet over Teknik og Formgivning, at de uden Vanskelighed kan fremstille Menneskelegemet naturligt og i frie, naturlige Stillinger, saa plejer der at fremstaa en Kunstner, større og dristigere end de andre, der bevidst søger at sprænge de Skranker, Livet har sat, stræber at gøre sig Opgaven vanskeligere, idet han enten gengiver voldsomme Drejninger, ved hvilke Muskelspillet bliver indviklet og fængsler Øjet ved sin Ejendommelighed, eller forsøger at fastholde øjeblikkelige Bevægelser, der i Følge deres Natur ikke kan gengives i Plastikken. Eller han vælger at skildre Legemer af overnaturlig Vækst og Bygning. En saadan Strømning i Kunsten plejer man at kalde Barokken, og i den senere europæiske Kunstudvikling er Michelangelo Skaberen og Grundlæggeren af den barokke Kunst, der behersker Aarhundredet efter ham og navnlig stod i Flor ved Ludvig den Fjortendes Hof. Man har sagt mange onde Ord om Barokken, og nægtes kan det ikke, at den fører bort fra Livet og ud i et Unaturlighedens Uføre. Men det maa ikke glemmes, at Barokken bunder i det bedste, en Kunstnersjæl kan eje, den evige Higen efter ny Landevinding for Kunsten, at den be-

tinges af fremragende teknisk Kunnen og dyb og fuldkommen Viden paa det formelle Omraade hos den, der indleder Bevægelsen, og at det netop er jublende Overmod, der driver dens Skaber til at forsøge det umulige. Noget andet er det, at Efterlignerne kun bevarer Mesterens Manér og noget af hans tekniske Virtuositet, men derimod ganske savner hans Indsigt i Tingenes Natur og virkelige Form. Saa utiltalende disse Epigoner altsaa kan være, saa er Barokkens Indledning ikke desto mindre den interessanteste Epoke i hele Kunstens Historie.

Indenfor den græske Kunst er Lysippos Barokkens Fader. Maaske har vi ligefrem Barokkens Program i en Ytring af Lysippos, der er os bevaret hos Plinius, »at de ældre Kunstnere fremstillede Meneskene, som de var, han selv derimod fremstillede dem, som de *syntes* at være.« Det maa vel forstaaes som Udtryk for hans Stræben efter at gengive det momentane i al menneskelig Handling, at skabe en Kunst, der mere stemmer med Synets flygtige Helhedsopfattelse, end de ældre Mestre anede i deres solide Sindighed. Men der ligger tillige i Udtrykket: *synes* en stærk Hævdelse af den subjektive Opfattelse. Uvilkaarligt indskyder man det lille Ord: *mig*, og Lysippos tiltager sig derved en Forret, der er højst betegnende for Barokkens Overmod, idet han kun anerkender sit eget, personlige Syn som det afgørende.


Siddende Hermes. Neapel.

Med det indvundne Kendskab til Lysippos' Behandling af Menneskefiguren kan vi sikkert bestemme en hel Række andre Statuer som lysippiske. Der er først en lille Broncestatue af den hvilende Hermes. Yderst i Parthenonsfrisens Gudeforsamling havde vi Hermes siddende med det ene Ben fremstrakt, det andet trukket ind under sig. Det er den samme Type, vi træffer igen her i lysippisk Plastik, men Sædet er lavere, Stillingen som Følge deraf mere afvekslende. Figuren synker ligesom lidt slapt sammen, mens derimod Benene er meget livlige og ikke alene skilles stærkt ad, men er kastede overkors. Fødderne berører kun Jorden med Fodbladenes Sider, et lille Træk af henrivende Natursandhed. Medens højre Arm støtter paa Klippen og

gør Indtryk af at kunne virke som en Staalfjeder, der i et Nu kan rejse Knøsen i Vejret, hviler venstre Arm lidt træt over Laaret og krummer sig i Haandledet i den mygeste Ynde, mens Fingrene leger om Staven. Atter her forefindes altsaa den fængslende Blanding af Stilhed og Bevægelighed. Statuens fremragende Teknik og Arbejdets Skønhed gør det ikke usandsynligt, at vi her besidder en Original af Lysippos. Haaret er fint ciseleret, med enkelte viltert opadstræbende Lokker, og i den nu helt mørke Bronce, der ved sin stærke Polering ser ud som sort Marmor, lysner Læber og Brystvorter af indlagt Kobber med den sarteste, rosafarvede Glans.



Sandalbindende Hermes. Landsdownehouse. London.

Ogsaa en anden Hermesfigur lader sig med stor Sandsynlighed henføre til Lysippos. Den unge energiske Gud maatte tiltale hans livfulde Kunstnertemperament. Af Bronceoriginalen, der er os bekendt gennem Mønter, eksisterer der tre Kopier i Marmor, af hvilke den bedste findes i Landsdownehouse i London (de to andre i Paris og München). Hermes er i Færd med at binde sine Sandaler — paa Møntbilledet ses Vingerne paa Skoene tydeligt — for at bringe et Bud fra Olympen ned til Menneskene. I sidste Øjeblik maa det tænkes, at Zeus kommer tilbage for endnu at tilføje noget. Hermes holder inde med Sandalbindingen, rejser sig halvt i Vejret og drejer Hovedet om og lytter. I den engelske Kopi lyser Ansigtet af livfuld Intelligens, i Münchenereksemplaret er Udtrykket ærgerligt, som var det Guden ukært at blive yderligere bebyrdet. Vi kender Lysippos igen alene i Valget af den øjeblikkelige Situation. Vi kender ham ogsaa gennem Stillingen: det stærkt bøjede Legeme med det sammenklemte Bryst helt skjult af Armene. En Sandalbinder af denne Type findes allerede blandt Parthenonsfrisens unge Riddere, men det var først Lysippos, der saa, hvor enestaaende Fordele for Muskelspillet dette Motiv »des aufgestützten Fusses« byder, og hvorledes det giver Legemet et spillende Liv, som næppe den stærkeste Bevægelse vilde kunne skabe.


Herakles Farnese. Neapel.

Lysippos' egentlige Yndlingshelt var dog Herakles, Kampenes vældige Heros. Han har fulgt ham paa hele hans Livsbane af Genvordigheder, til han slutteligt sidder i Gudernes Kreds og svinger Pokalen over sit Hoved i olympisk Jubel. Blandt de bevarede Kopier fængsler en enkelt Type, i hvilken Herakles er fremstillet træt lænende sig til Køllen, med Løveskindet imellem for at afbøde Trykket. I højre Haand, som han skjuler paa Ryggen, holder han Hesperidernes Æbler. Det lakker altsaa mod Slutningen af Æventyrerne. Praksiteles' Lænestilling staar her i en sælsom Modsætning til Legemets vældige Muskelbjærge. Man skulde ikke tro, at et saadant Legeme kunde trættes, og netop derfor føles Trætheden saa meget tungere. Her har Lysippos, der ellers ynder det spinkle, fremstillet et Legeme af overmenneskelige Dimensioner. Vi mindes uvilkaarligt Michel Angelos kæmpemæssige, heroiske Skikkelser, og Lysippos viser sig ogsaa paa dette Punkt som Barokkens Indleder. Originalens Hoved lærer man bedre at kende gennem andre Gentagelser. Ved den stærke, viljefaste Pande og de skønne, krusede Lokker kendetegnes Herakles som Sønnen af Zeus.

Det blev ogsaa Lysippos der førte den græske Portrætkunst til Fuldendelse. Han var Hofkunstner hos Kong Aleksander den Store og var den eneste, hvem Aleksander tillod at forevige sit Aasyn i Bronce. Han var nemlig ikke alene Mand for at gengive det karakteristiske i den store Herskers Træk, navnlig det løveagtige, voldsomme, som denne »Zeussøn« var saa stolt af, men han forstod ogsaa at dække over Aleksanders Svaghed, hans Hoveds Hældning mod venstre Side, formodentligt ved en Halsfejl, idet han altid lod Kongen se kækt tilvejrs, se op mod Solen, saaledes at man glemte Skavanken over Blikkets Dristighed. Man mindes her Rafaels Portræt af den pavelige Sekretær Inghirami,

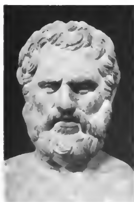

Aleksander. Louvre.

i hvilket Kunstneren har mildnet Modellens ubehagelige Skeløjethed ved at lade ham se skraat opefter, som grundede han over et Problem. Den ensartede Fremgangsmaade karakteriserer dem som Kunstnere, der skønt snilde Hofmænd dog var for ærlige til ganske at udelade en uskøn Ejendommelighed. Iøvrigt var Aleksander snart fremstillet i naturlig, menneskelig Skikkelse, snart forklaret som Heros eller Guddom. Om hans berømteste Statue: Aleksander med Lansen giver en senere Efterligning af en hellenisk Hersker, en prægtig Broncestatue en Forestilling. Blandt de bevarede Buster udmærker en i Paris sig ved sin Troværdighed. Kongen er her smalkindet og alvorlig af Udtryk. Billedet er aabenbart fra hans sidste Aar.



Hellenistisk Hersker. Thermemusæet. Rom.

Portrættet var Datidens Løsen. Ogsaa Aleksanders Hofmaler Apelles var fremragende Portrættist. Men man nøjedes ikke med Samtiden, ogsaa Fortidens Stormænd vilde man se i Billeder. Disse Billeder skulde ikke ligne — i Reglen havde man heller intet troværdigt Portræt fra Samtiden at gaa ud fra — men de skulde genskabe en Personlighed, de skulde bygge paa Mindet om et Livsværk, der var hele Folkets Eje, de skulde gribe som ægte og slaaende Udtryk for de Forestillinger, der levede i Folkebevidstheden, og samtidigt uddybe Forstaaelsen af den Aand, de legemliggjorde. De maatte blive, og de blev de aandfuldeste Kunstværker, Grækerne har efterladt os. Den første Mester paa Karakterportrættets Omraade, paa hvilket den senere græske Kunst skulde fejre sine skønneste Triumfer, var netop Lysippos. Han udførte bl. a. Billeder af Fabeldigteren Æsop og de syv Vise. Af de sidste har vi et Par Kopier bevarede, to udmærkede Buster af den bitre og hadefyldte Bias og den kloge, kolde, fornemme Statsmand Periander. Man vil genkende Lysippos' Stil i Behandlingen af Haar og Øjne.



Bias. Vatikanet.

Selv den vise Sokrates havde Lysippos fremstillet i en berømt Statue. Sokrates var forlængst død (allerede Aar 399), men af sin Samtid var han skildret som hæslig, ikke ulig Dionysos' gamle, fordrukne Fosterfader Silén. En af de mange bevarede Sokratesbuster, nemlig den i Villa Albani i Rom, minder paafaldende om Lysippos' Siléntype, og da den tillige har mange Berøringspunkter i Enkelthederne med denne Kunstners Stil og er den ypperste af alle Gengivelser af den store Vismand, er det højst sandsynligt en Kopi efter en lysippisk Original.



Sokratesbyste i Villa Albani. Rom.

Kunstneren har ikke udeladt nogen af de stygge Ejendommeligheder, der karakteriserer Silén, hverken Skaldetheden eller de smaa Hundeøjne eller den plumpe Næse eller de tykke Læber. Og dog virker dette Hoved paa ingen Maade hæsligt, dog er der intet at spore af Silénfjæsets Raahed og Forsvirethed. Tværtimod, jo længere vi ser paa det, des mere fængsles vi af Udtrykkets Kraft og Kløgt. Dette er Visdom, dette er den store Tænker lyslevende. Hvad er det da, der skaber denne Stemning, saa man føler alle hæslige Enkeltheder som uvæsentlige?

Der er nu først den høje Tænkerpande og den mægtige Hjærnebygning, hvis stolte Isselinie forfølges i sin Helhed, takket være Skaldetheden. I Panden er der Furer, gravede ind ved anspændt Tænkning, to dybe, uregelmæssige Horisontalfurer og Vinkelfuren over Næseroden. Baade over og under Øjnene er Huden stærkt foldet, og Over-

gangene til Pande, Tinding og Kinder som Følge deraf ikke skarpt begrænsede. Desuden løber Hudfolderne over Øjnene skraat opefter, mens Kindens Furer — især den dybe Fure under højre Øje — har tilsvarende nedadgaaende Forløb. Derved bliver Øjenhulerne mægtigt store, og midt i deres bølgende Uro lejrer sig de ganske smaa Øjne, inderst inde stærkt i Skygge. Saaledes faar Blikket det indadvendte, tænksomme, og denne Blikkets Retning mod Sjælens Dybder forstærkes yderligere ved de skraa Linier, Hudfolderne over Øjnene danner, som et Vingepar, der lader ane Tankernes Flugt under Hjærnens hvælvede Tag. Selve Ansigtets visne og slappe Hud betinger dets Skønhed og Karakter.

Dette Hoved betegner et Højdepunkt indenfor den græske Kunst. I mere end en Henseende har Sokrates haft Betydning for Hellas' Billedkunst. Han maatte sprænge Folkets hele Skønhedsbegreb, thi han rummede i sig paa en Gang Skønhed og Hæslighed, den plumste Form og den herligste Sjæl, nogen Græker kunde drømme sig. Det er en Ære for den græske Kunst, at den blot et halvt hundrede Aar efter hans Død forsøgte at give et evigt Billede af den skønne, hæslige Sokrates. Og den geniale Løsning af dette Problem giver os Ret til at antage, at den store, den største, Lysippos selv stod bagved. Et saadant Værk kan fuldtud maale sig med det bedste af femte Aarhundredes monumentale Kunst. Ikke saaledes, at Parthenonsskulpturerne bliver ringere Kunstværker for det. De har deres egen Skønhed, der ikke kan dø, hvor dybsindig og mærkelig senere Kunst end bliver. Men Grækerne vilde være ringere, hvis de var bleven staaende ved Parthenon. De gik fremad, mod andre Maal og andre Højder. De svigtede ikke Idealerne, men de fandt nye. De var begyndte med at stræbe efter at give Indbegrebet af menneskelig Fuldkommenhed, deres egen Races hele Skønhed og Kraft krystalliseret i en Enkelttype, et Ideal uden Svaghed og Lyde. Deres ældre Kunst begejstrer os ved sin Mandighed og Menneskestolthed. Men de naaede videre, da de fik Øjnene aabne for Formernes rige Mangfoldighed og for *Sjælens Liv i Formen*, da de gik ud at granske den hele Verden af godt og ondt, »alt det, som er omgivet af Lys og Skygge,« og da de søgte ind mod Sjælens rige, sprudlende Kildevæld. Paa Grænsen mellem det gamle og det nye staar Lysippos. Men Æventyret om den græske Kunst er ikke ude med ham.

VII
HELLENISTISK KUNST

Aleksander den Store var ikke en almindelig Erobrer i Cæsars eller Napoleons Stil, hans Krigstog havde et Maal, der peger langt ud over de andres personlige Ærgerrighed. Han kæmpede samtidigt for en Idé: at sprede Hellas' Kultur ud over den hele, dakendte Verden, at sammensmelte Hellenere og Barbarer til et Folk og saaledes skabe en ny Menneskehed. Hans Død gjorde en Ende paa denne stolte, dejlige Drøm, men hans Værk var dog ikke helt mislykket. Det store Rige splintredes i talrige smaa, men rundt om i disse sad der græske Fyrster, Regerinssproget, Administrationen, den højere Dannelse var græsk saavel i Ægypten som i det syriske Rige. Saa mægtig var Grækenlands Indflydelse paa Orienten, at den virkede langt ud over Aleksanderrigets Grænser. Vi kan forfølge f. Eks. græsk Dramas, græsk Skulpturs og græsk Ornamentiks Paavirkning ikke blot til Indien, men endog — naturligvis under stadige Omdannelser — til Kina og Japan. Kulturen spredes ud, og Hellenerne selv drager ud som dens Pionérer. Alt det smaaborgerlige, der fordum havde hæftet ved selv de største af de græske Tænkere og Digtere, forsvinder fra nu af. Aleksanders Tog førte den Udvikling videre, som Perserkrigene havde indledet. Disse havde gjort den fællesholleniske Nationalfølelse til et Ideal, der lyste over den smaalige Bypatriotisme. Aleksander tilintetgjorde aldeles Smaastateriet og ved at skabe nye Kulturcentrer tillige Moderlandets Eneret paa alt betydeligt Aandsliv. Skellet mellem Hellenere og Barbarer faldt, de samtidige Tænkere forlanger, at man i Stedet skal bedømme Individerne efter deres moralske Beskaffenhed. Man er da ikke længere først og fremmest Borger i en Stat og Hellener, man er *Menneske.* Selve det monarkiske Regeringsprincip var gunstigt for den individuelle Udvikling, idet den enkelte ikke som før behøvede at stille sig til Raadighed for Statsmaskineriet, men kunde anvende sine Kræfter, som han vilde. Med

Aleksander begynder Individualismen. Den gamle Stilens Enhed, der havde præget alt Græsk, forsvinder. Kløften mellem Lærdommens Bærere og Folket uddybes, og samtidigt bliver de sociale Skel skarpere, idet de nye Storstæder skaber Rigdom paa enkelte Hænder og et mægtigt Proletariat. Kulturen og Kunsten er ikke længere folkelig, men en lille, udvalgt Skares Særeje, og Forskeren, Tænkeren og Kunstneren glider ind i den Ensomhed, som de senere Aarhundreder stadigt har uddybet. Men samtidigt gryer en ny Morgen med Kærlighed og Forstaaelse mellem alle Jordens Folk, Kosmopolitismens Idé forkyndes overalt og finder villigt Øre. Allerede Euripides havde sagt: »Det hele Lufthav ligger Ørnen aabent, den dygtige Mand er hjemme i hvert et Land!« Nu blev det Sandhed, og denne Følelse af Menneskehedens Enhed trods alt, er det værdifuldeste, hin Tid har bragt, og den virkelige Opfyldelse af Aleksanders store Ideal.


Bedende Dreng. Bronce. Berlin.

Rundt om i de hellenistiske Riger fortsættes det kunstneriske Arbejde under Fyrstemagtens og Rigdommens Beskyttelse. Lysippos' kunstneriske Arv var saa rig, hans egen Kunst saa mangesidig, at det falder ret naturligt, at hele det følgende Aarhundrede gaar i hans Spor. Først og fremmest blev det hans Elever, der fortsatte hans Tradition. Hans Broder Lysistratos var en saa udpræget Realist, at han for at træffe Ligheden plejede at tage Gibsafstøbninger af sine Modellers Ansigter. Tre af Lysippos' Sønner blev berømte Billedhuggere. Af Sønnen Boëdas nævnes en Statue af en Adorant, der muligt er os bevaret i en

Broncestatue af en bedende Dreng. En ung meget slank Knøs løfter Ansigtet mod Himlen og hæver samtidigt begge Hænder til Bøn. Armene er restaurerede paa Ludvig den Fjortendes Tid, men som Møntbilleder fra Oldtiden viser, har man restaureret rigtigt. Det var den Stilling, man indtog under Bøn til Himlen. Stod man derimod overfor et Gudebillede, vendte man Haandfladerne mere fremad. Statuen minder i et og alt om Lysippos' Skraberen, navnlig hele Hovedformen. Øjnene er rettede opad, uden at dette medfører noget Skopasisk i Behandlingsmaaden. Læbernes Rande er derimod skarpere, men man maa her huske paa, at »Skraberen« er kopieret i Marmor. Haaret minder om Skraberen, delvis ogsaa om Hermes i Neapel: med roligt glidende og bølgende Lokker, der ligesom klæber sammen og ligger tæt til Hovedet. Legemet er finthygget. Med den flydende, lidet udprægede Muskulatur navnlig i Bugmusklerne er det en sandfærdig, omend ikke dybtgaaende Skildring af et Barn. Konturerne er de samme som i »Skraberen«. Ser man Figuren fra Siden, har man ganske den samme Profillinie i dens bløde Svulmen og Dalen, ligesaa den stærke Bue af Ryggen mellem Armene, den dybe Hulning ved Krydset og det dertil svarende hvælvede Underliv. Paa samme Maade som i Skraberen bryder Armene det usynlige Plan, man kunde lægge foran de gamle Figurer, og skaber den tredie Dimension, Dybden. Og endelig er der ogsaa over den unge Bønfaldende hin Elasticitet, hin Liniernes og Formernes Ynde, som vi kender fra Lysippos. Kun er alt mere roligt og dæmpet, Benene samlede, Indtrykket mere enkelt og sluttet, som Situationen fordrede det.

Den betydeligste af Lysippos' Sønner var *Euthykrates.* Der nævnes af ham et Rytterslag. Nu begynder de store Slaggrupper af fritstaaende Statuer at blive moderne, med hvilke de hellenistiske Fyrster smykkede deres Paladser og Parker. Muligt tilhører den berømte *Borghesiske Fægter* Euthykrates' Kampgruppe. Den fremstiller i hvert Fald, som en beslægtet Broncestatuette viser, en Kriger, der angriber en Rytter, ikke en Løber, som man tidligere troede. Figuren er en Marmorkopi efter en Bronceoriginal, som alene Støtten ved Benet viser. Kopisten har her sat sit Navn: Agasias fra Efesos, og efter Bogstavernes Karakter og Sprogbrugen at dømme tilhører han første Aarh. f. Kr. I venstre Arm har Krigeren holdt Skjoldet i Vejret, og samtidigt fører han Sværdet i højre Haand tilbage for at give Stødet — fra neden og opad — Kraft. Ved den dirrende Stramhed og ved det lynsnare i Bevægelsen minder Figuren om Myrons Diskoskaster, men Fremskridtet mærkes i Lemmernes frie Udfoldelse. Mens Diskoskasteren

var helt reliefagtig, borer denne sig næsten som et Projektil gennem Rummet. Hovedet er endnu lysippisk, kun er Haaret mere tørt og knapt behandlet. Men Muskulaturen er ganske anderledes omstændeligt gengivet end hos nogen af de ældre Kunstnere, og Spændingen, der strækker sig fra Ansigtet helt ud i de krampagtigt krummede Tæer, giver Kunstneren Lejlighed til at vise sin anatomiske Dygtighed. Det er et tørt Legeme, uden Fedt, kun Muskler, Sener og Knogler. Mens de ældre Kunstnere i Reglen fremstillede Brystmusklerne som to Puder med afrundede Omrids, tegner de sig her med en ganske uregelmæssige, hist og her tilspidsede Konturer, som de virkeligt viser sig at have — ved Dissektion. Noget lignende er Tilfældet med de store, vertikale Bugmuskler, hvis øverste Sektion ellers almindeligt stiliseres som en tvedelt Halvbue. Her har vi den i dens rigtige Form og kan paa venstre Side forfølge den vertikale Senefordybning, der begrænser den, i hele dens Længde. Paa venstre Skulder faar Kunstneren Held til at vise os, hvorledes han ved god Besked med Deltamusklens Befæstelse paa Nøglebenet. Men iøvrigt harmonerer Musklernes Forløb gennemgaaende fortrinligt med Bevægelsen. Saaledes er Bugmusklens Sektioner langt mindre skarpt afgrænsede end i mange andre antike Statuer, skønt intet Fedtlag dækker dem, ikke engang den nederste, hvor den første Ansats til Mave plejer at vise sig (og virkeligt er der selv i »Skraberen«). Den stærke Spænding forener i Fægteren naturtro Muskelens Dele. Ligesaa tegner Sidernes Skraamuskler og Savmusklerne (af de ni er fem synlige) sig netop saa uregelmæssigt under Huden, som den heftige Drejning fordrer. Ikke mindst fængslende er Armenes og Benenes Formbehandling. Her er det ikke alene de talløse Muskler, hvis Liv skildres, her bryder ogsaa Aarerne Overfladen, og navnlig Laarernes store Arterier er stærkt svulne under Anstrængelsen. Naar man har villet affærdige denne Figur som et rent anatomisk Bravurnummer, er det ikke rigtigt. Det er nok muligt, at alt for mange Muskler


Den borghesiske Fægter. Louvre. Paris.

toner med i Koncerten, og at Kunstneren af og til følger en Muskels Forløb for langt, ud over det synliges Grænser. Men man maa samtidigt for at være retfærdig betænke, hvor ganske anderledes et saadant græsk Legeme var kultiveret. Der er en Del koldsindig Anatomi i denne Figur, men mindst ligesaa tit skarp Iagttagelse af Formens virkelige Liv i det givne Øjeblik, og Agasias har sikkert for den livfulde Bevægelses Skyld valgt at kopiere netop den i den store Kampgruppe. Hvormeget vi maa tillægge Originalen, og hvor meget Kopisten har tilføjet, er naturligvis ikke til at afgøre. Det egentlige anatomiske Studium med Dissektion af Lig kommer op i Aleksandria netop paa denne Tid, ca. 300 f. Kr., men før Resultaterne forarbejdedes af Kunstnerne, maa der vel være hengaaet en Tid, saaledes at sandsynligvis de fleste anatomiske Finesser maa skrives paa Kopistens Regning. Men iøvrigt siges det udtrykkeligt om Euthykrates, at han havde arvet Faderens strænge Nøjagtighed i Enkelthederne, men savnede hans Ynde. De Ord passer fortræffeligt paa vor Statue, og Agasias har sikkert haft et godt Grundlag at arbejde paa.



Æsopbyste i Villa Albani. Rom.

Af en anden af Lysippos' Elever *Aristodemos* nævnes en Statue af Fabeldigteren Æsop. Æsop er en fuldstændig Sagnfigur, om hvem det i en byzantisk »Levnedsbeskrivelse« fortælles, at han var frygisk Slave og opholdt sig en Tid ved Kong Krøsus' Hof. Han var, hedder det, spidshovedet, skævhalset, tykmavet, med udadkrummede Ben og pukkelrygget. Af Antydninger i Oldtidens Litteratur ser vi, at disse Anskuelser om ham som Slave og Krøbling var almindelige. Der eksisterer to Æsoptyper i Kunsten, en ældre, mere ideal, en yngre og pathologisk raffineret. Baade Lysippos og hans Elev Aristodemos udførte Æsopstatuer, og vi har derfor en vis Ret til at sætte den yngre Type, repræsenteret ved en Kopi fra den romerske Kejsertid, i Forbindelse med Eleven. Det er et ganske forvokset Legeme, Ryggen krum med skarpt fremtrædende Hvirvelsøjle, Brystkassen fremstaaende og pinligt spændt. De underste Dele er kun flygtigt antydede. Paa den korte, skæve Hals sidder der derimod et mærkeligt Hoved, med krøllet Haar og Skæg, klogt og ingenlunde uskønt, men præget af det ejendommelige Udtryk, der kun findes hos Forvoksede. Trækket om Munden er paa en Gang sødligt og tungsindigt bittert, Blikket, der er rettet skraat opefter, lurende og mistroisk og dog paa ingen Maade ondt. Kort sagt, hele Krøblingens Sjæleliv mesterligt sammenfattet og


Tyche fra Antiokia. Vatikanet.

gengivet. Det er en Videreudvikling af det, der allerede var tilstræbt i Sokratestypen, at forædle hæslige Træk ved Sjælens Liv i Formen, og et interessant Vidnesbyrd om den rastløse Eksperimentering med psykologiske Problemer indenfor den lysippiske Kreds.

Ogsaa *Chares* fra Lindos tilhørte den lysippiske Skole. Han var Skaberen af den berømte Broncestatue, Kolossen paa Rhodos, der forestillede Rhodos' Skytsherre, Solguden Helios, og stod i 50 Aar, til den blev ødelagt ved et Jordskælv. At den tjente som Fyrtaarn og stod med et Ben paa hver Side af Indløbet til Havnen, er et rent Æventyr. Men kolossal var den, 32 m. høj. Datiden havde overhovedet en Forkærlighed for det kolossale. Det fortælles om Arkitekten *Deinokrates*, at han opsøgte Kong Aleksander og tilbød ham at omskabe Bjærget Athos til en Kæmpestatue, der paa sin venstre Haand skulde bære en By, Aleksanders Kongesæde, paa den højre et Bassin til Optagelse af alle Bjærgets Floder. Aleksander syntes bedre om Manden end om Ideen og benyttede ham som første Arkitekt ved Anlægget af Byen Aleksandria i Ægypten.


Den mediceiske Venus. Florens.

Endelig maa vi af Lysippos' Elever nævne *Euthykides* der udførte en Broncestatue i overnaturlig Størrelse af Tyche fra Antiokia. Ligesom Athen havde Skytsgudinden Athene, maatte ogsaa den nyanlagte Hovedstad i det syriske Rige have en, og man *lavede* altsaa en Stadgudinde — et karakteristisk Eksempel paa Datidens Forhold til Gudeverdenen. Ved Hjælp af Møntbilleder kan vi eftervise en Kopi: en lille Statuette af Marmor. Gudinden sidder som Kybele paa en Klippe, har Aks i Haanden som Frugtbarhedsgudinden Demeter og paa Hovedet en Murkrone som den syriske Astarte. Opfindsomheden er saaledes ikke stor. Ved hendes Fod hæver sig en Yngling i Vejret, en Personifikation af Floden Orontes, der efter et længere underjordisk Løb springer frem paany af en

Høj i Byens Nærhed. Figuren har sikkert været pompøs med den fornemme Holdning og det elegante Foldekast. Ideen slog mægtigt an, fra nu af bliver slige Personifikationer af Byer meget almindelige.

Euthykides var den første af Lysippos' Elever, der ydede noget betydeligt som Marmorkunstner. Der nævnes af ham en Fremstilling af Flodguden Eurotas, der var »mere flydende end Vand«, altsaa sikkert et endnu ejendommeligere Stykke Karakteristik ved Hjælp af Legemsformerne end Flodguden i Parthenonsgavlen. Helt forgæves havde Praksiteles' Marmorteknik altsaa dog ikke været.

Vi har nu fulgt Lysippos' Elever midt ind i Asien og vender tilbage til Athen, Kunstens gamle Hjemsted. Praksiteles' Indflydelse staar her ikke Maal med hans Ry. Paa de attiske Gravrelieffer varer Fidias' Indflydelse ned i fjerde Aarhundrede og afløses af Skopas'. Selv i den stærkt ødelagte Frise fra Lysikratesmonumentet er der ikke Spor af Praksiteles' Reliefstil, men alt minder om Skopas og Lysippos. Nærmest lever Praksiteles videre i Kunstindustrien; de smaa tanagræiske Figurer aabenbarer ved deres Ynde, mere direkte ved Klædebonnets Fald og stoflige Behandling en tydelig Paavirkning fra hans Stil. Desuden gav hans knidiske Afrodite Stødet til en Række Fremstillinger af den nøgne Kærlighedsgudinde. Nøgenheden er her sjældent motiveret; de gør ganske vist undertiden Toilette, men det saavel som Stillingen er kun et yderligere Raffinement, der muliggør et frivolt Koketteri med de nøgne Former. Til denne Gruppe, der repræsenterer en ikke særligt tiltalende Side indenfor hellenistisk Kunst, hører bl. a. den medicæiske Venus. Større Betydning maa vi tillægge den knidiske Afrodites Ansigtstype, der forekom de følgende Tider saa skøn og fornem, at vi ideligt ser den gentaget. Det evigt Kvindelige havde efter Grækernes Mening ingen givet et saa fuldgyldigt Udtryk som Praksiteles.

Et af de mange Vidnesbyrd om den lysippiske Kunsts Sejre ogsaa i Athen er *Demosthenesstatuen.* I Aaret 280, 42 Aar efter Demosthenes' Død, rejstes der paa Torvet i Athen en Broncestatue af denne lidenskabelige, ulykkelige Patriot. Vi har af Statuen, der var udført af Kunstneren Polyeuktos, to Marmorkopier og talrige Buster (deriblandt en fortrinlig Buste i Ny Carlsberg Glyptothek). I Kopierne har Figuren faaet en Bogkasse ved Siden, baade for at give Marmoret Støtte, og fordi de var bestemte til Opstilling i Privatmænds Bibliotheker. I Henhold hertil havde man givet Demosthenes en Skriftrulle i Haanden. Men nu ved vi gennem en Oldtidsskildring, at han stod med foldede Hænder. Det fortælles endog, at en Soldat kunde gemme sine Penge

i Hulningen mellem Hænderne. Fornyligt har man ved en Udgravning i Rom fundet Stykker af en tredie Marmorkopi, nemlig en Del af Fodstykket med den ene Fod, hvis Remmeværk svarede nøje til de andres, og et Par Hænder, hvis Fingre var tæt foldede. En Restauration paa en Gibsafstøbning gav et overraskende godt Resultat. Først saaledes faar Statuen den rette Sluttethed i Linierne, og den Fold af Kappen, der falder ned over venstre Skulder, forløber nu smukt lige under Hænderne. Det er et Karakterportræt af høj Rang, vi her besidder. Ved Tindingerne begynder Haaret at blive tyndt, Panden er høj og dybt gennemfuret, Øjnene ligger dybt i Skygge under de sammentrukne, riflede Bryn, og underste Øjelaag er skarpt afgrænsede. Blikket har, skønt det er sænket, noget gennemtrængende hvast. Over Næsen er der et dybt Indsnit, fra Næsefløjene løber to dybe Furer ned mellem Kinder og Skæg. Det er disse Linier, der fremkalder Indtrykket af Mismod. Især er en Buste i Vatikanet mesterlig, Rynkerne er her ligesom snærtede ind i den knastørre Hud, hvis gule Farve man aner trods Marmorets Hvidhed. I en anden Buste i London er Munden skævt optrukken til højre Side, et Vidnesbyrd om Talevanskeligheder navnlig Vanskelighed ved at komme paa Gled. Et saadant lille Træk forklarer os Demosthenes' møjsomme Kamp med sit Organ, før han naaede at blive Hellas' første Taler. Man modtager af dette Aasyn et Indtryk af usædvanlig Viljestyrke, men samtidigt af en dyb og bitter Græmmelse. Og dette Indtryk forstærkes ved Betragtning af Legemet, der her for første Gang er inddraget i Karakteristikken. Hans Bryst er smalt, med Hudfolder hen mod Armhulerne, med fremstaaende Nøgleben, bag hvilke Skuldrene ligger skraa og hule. Han har tynde Arme og — som det nye Fund viser — store, uskønne Hænder. Dertil kommer nu Foldekastet, der er ganske formløst. Kap-



Demosthenes. Vatikanet. Hænderne restaurerede efter det nye Fund.

pen er snærret om Legemet og danner en ensformig Række opadgaaende Skraalinier; den eneste Afbrydelse fremkommer ved den nedhængende Fold med lige saa ensformige Vertikallinier. Man har en Følelse, som kunde det hele indskrives i en Rektangel. Her er intet Forsøg paa Forskønnelse, alt er ubarmhjærtigt sandt. Men det hele samler sig til et uforglemmeligt Billede af noget fast og sluttet og helstøbt, en Vilje der lysner som et Lyn gennem Sorgens knugende Taage. Det er det første Billede i græsk Kunst af Smerten, ikke Øjeblikkets Smerte, der kommer og gaar, men en Smerte, der er sanket i et Livsløb og vil vare Livet til Ende.



Sofokles. Lateranet.

Man sammenligne engang med Statuen af *Sofokles*, den store Tragediedigter fra Hellas' lyse Tider. Figuren er noget ældre, omtrent fra Midten af fjerde Aarhundrede, i Foldebehandlingen ganske praksitelisk. Hvor er hver Linie festlig! I Klædebonnet, der elegant er kastet om Legemet og ligger med tætte Folder, hvori Lys og Skygge leger, over den venstre Skulder og Arm! I Legemet selv, der, set fra venstre Side, beskriver en Kurvatur af fuldendt rytmisk Velklang fra det fremsatte Ben til Hovedet, der er kastet tilbage! Smuk er han, en ægte Hellener! Men kommer man fra Demosthenes, synes denne Skønhed lidt overfladisk, lidt poserende, og vi forstaar, at Athenæerne, trætte af den evige Ynde, med Glæde modtog Lysippos' nye og dybere Kunst. Det er igen det samme som med Parthenonsskulpturerne: Sofoklesstatuen er skøn og vil altid være det, men selv den skønneste Kunst bliver ved Gentagelse banal. Det er ikke Skønheden, men Afvekslingen og Selvfornyelsen, der er Kunstens Livsnerve.

Fra Pausanias ved vi, at der i Athens Teater stod en Statue af Menander, en af Athens allerypperste Komediedigtere. I 1860 fandtes

her virkeligt en Basis med Indskriften: Menander: Kefisodot og Timarchos udførte den (ɔ: Statuen). Basis' Omfang tydede paa en siddende Figur, men Statuen selv var desværre forsvundet. De to Kunstneres Navne kender vi, det var nemlig Praksiteles' Sønner. For kort Tid siden er det lykkedes ved Hjælp af en sen romersk Medaillon med Indskriften: Menander at udfinde en Række Buster, der synes at fremstille den samme Mand. I en af Busterne (i Oxford) kendetegnes Vedkommende endnu en Gang som Digter ved en Efeukrans i Haaret. Og at det var en kendt og yndet Digter, viser de talrige, ialt 18 Gentagelser (et af de bedste Hoveder i Ny-Carlsberg Glyptothek). Alt dette tilsammen sandsynliggør, at vi har Digteren Menander for os. Det er et skægløst, fornemt Raceansigt, med to dybe Horisontalrynker i Panden og magre, slappe Kinder. Udtrykket er sjælfuldt, men træt og sygeligt. Navnlig de dybtliggende, skarpt omrandede Øjne er mærkelige; man synes at se de sorte Rande derunder. Det stemmer godt med Overleveringen om, at Menander var svagelig. Mærkværdigt, hvor godt dette Portræt i det hele taget svarer til de Forestillinger, man uvilkaarligt danner sig om den fornemme, blaserede, aandfulde Digter, og da Menander først døde 291, er Portrættet sikkert udført, mens han var i Live. Behandlingen af Ansigtets Hud, af Øjnene og navnlig af Haaret minder slaaende om Lysippos, og det samme er Tilfældet med hele Billedværkets Sjæl. Gaar denne Fremstilling, som alt synes at tyde paa, tilbage til Kefisodots og Timarchos' Original, saa har Praksiteles' Sønner, der dog var de nærmeste til at bevare Familiens Traditioner, bøjet sig ind under Lysippos' Indflydelse.


Menander. Ny Carlsberg Glyptothek.

I Villa Albani findes Menanderhovedet sammenstillet i en Dobbeltbuste med et andet mærkeligt Portræt, som man tidligere troede forestillede Filosoffen Seneca. Nu kender vi imidlertid Senecas virkelige Portræt fra en Buste i Berlin og ved, at han saa helt anderledes ud, var fed og værdigt dobbelthaget. Men hvem er denne gamle Mand? Sikkert en Digter, thi ogsaa han er i en Fremstilling (i Thermemusæet)

smykket med Digterkrans. Og en yndet Digter, thi der findes ikke færre end 30 gode Gentagelser. Man har gættet paa mangfoldige. Sidst har Studniczka paa Grund af Sammenstillingen med Menander gættet paa den mest ansete Komediedigter ved Siden af denne: Filémon. Det stemmer godt med Stilen, thi Originalen tilhører sikkert Tiden efter Lysippos, det tredie Aarhundredes første Halvdel. Og Filémon døde 263, 98 Aar gammel. Men dette er netop en meget gammel Mand, og det er tillige sikkert ikke noget Karakterportræt, men et naturalistisk Portræt. Endeligt har man nyligt fundet en Gentagelse af Busten i Odeum-Teatret i Karthago, og i Teatrene plejede man kun at opstille »dionysiske« Digtere (Skuespilforfattere). Vi har for os en Olding med vissent, gennemfuret Ansigt, dybtliggende Øjne og sparsomt Skæg, der er helt gaaet ud mellem Læbe og Hage. De lange Haartjavser synes at klæbe svedigt til Panden. Halsen er rynket og har under Hagen to store, slappe Hudfolder. Aandløst er Ansigtet ikke, men alt forsvinder for det Udtryk af Kummer og Ruin, der præger disse Træk. Og Smerten har ikke som i Demosthenes en etisk Baggrund af Stolthed og Trods. Det er Oldingens svage, haabløse, stumme Sorg.


Filémon (?). Neapel.

Man sammenligne hermed en anden Oldingestatue, efter Stilen at dømme fra samme Tid, den siddende og syngende Digter i Ny-Carlsberg Glyptothek. Med det visne Legemes rynkede Hudfolder, med den tunge grove Kappe og de tykke Sandaler minder han i Simpelhed om Demosthenes. Men Musikken giver ham Glæde og Ungdom. Han griber i Strængene, og Tonerne rejser og drejer hans Legeme med et Ryk tilvejrs, og det opadvendte Ansigt dirrer af Sangens Lidenskab. Et Billede paa »den gyldne Lyres« Almagt, som navnlig Pindar har skildret den i fuldtonende Strofer.

Men Datidens Kunst fører ikke blot indad. Ogsaa udadtil øges dens Virkefeldt. Fortidens Kunstnere havde fremstillet Atleterne af »Blodet«, de fribaarne og fornemme, og disse endog mindre som de var end som de burde være. Men der gaves en anden Art Atleter, de omrejsende Professionals, der optraadte som Boksere for Fortjenestens


Siddende Digter. Ny-Carlsberg Glyptothek

Skyld. Saadanne Folk faar vi nu afbildede, uden Spor af Forherligelse. Et Broncehoved fra Olympia skildrer i faa Træk en saadan Fyr: med svulne Øren, plump Næse, tykke Læber, bølleagtigt Underbid og smaa Øjne, der plirer af Dumhed. Endnu ubarmbjærtigere er Fremstillingen i en stor, teknisk meget fremragende Statue i Thermemusæet. Haaret er kort og krøllet — ikke af Naturen, men af Olje og Fedtelse. Panden er lav, der er lige Plads i den til to Buler. Begge Kinder er kvæstede ved Slag, ligesaa Ørerne, men navnlig er Næsen aldeles uformelig og aabenbart tilstoppet af Blod, der ogsaa er sivet ned i Overskægget. Han kan derfor ikke drage Aande gennem Næsen, men slubrer Luften ind ad den aabentstaaende Mund, hvis Fortænder mangler. Fortrinlig er Behandlingen af det plumpe, uregelmæssigt udviklede Legeme med det haarede Bryst, de bævende Sider og den strammede, muskuløse Ryg, der minder om Rodins ypperste Værker. Om Hænderne er snærret Fægtehandsker, fyldte med Bly; Fingrene stritter stivt frem med flade Plebejernegle. Og hvor grimme er ikke de tykke Ben og de brede Platfødder! Det brutale, forslaaede Menneskedyr er skildret nøgternt, uden Sentimentalitet og uden Overdrivelse.


Broncehoved fra Olympia. Athen

Vi vender os til Tidens ideale Kunst. I den nordlige Del af Ægæerhavet, nærved Thrakiens Kyst, ligger den lille Klippeø Samothrake, berømt i Oldtiden som Sæde for de store, halvorientalske Guders, Kabirernes Kultus. Derfor var det vel, at Kabi-

rernes Helligdom først under Aleksander den Store og hans Efterfølgere blev et søgt Valfartssted, oversvømmet af Pilgrimme og Offergaver. Nær dette Tempel fandtes i 1863 Brudstykkerne af en mægtig Nikestatue, og nogle Aar senere kom Fodstykket for Dagen, og alt befinder sig nu i Louvre. Hovedet og begge Armene mangler, men vi formaar at restaurere Statuen ved Hjælp af Møntbilleder. Gudinden stod i Skibets Forstavn, blæsende i Sejrsbasunen, som hun holder i højre Haand, mens venstre bærer en Skibstrofæ. Mønterne, der her er Tale om, var prægede af den unge Heltefyrste Demetrios Poliorketes til Minde om et Søslag ved Kypern, i hvilket han aldeles besejrede Ægypternes overlegne Flaade. Det var i Aaret 306, og hermed er ogsaa vor Statue dateret, rejst som Tak for Sejren ved Siden af Datidens Modetempel.


Nævefægter. Thermemusæet. Rom.

Den høje, slankbyggede Kvinde skrider rask frem i Skibets Forstavn, forkyndende Sejren i Fanfarer for Alverden. Skibet vugger frem over Bølgerne, hun selv følger dets Slingren. For et Øjeblik siden hvilede Legemets Vægt paa venstre Ben, nu er det hovedsageligt den højre Side, der bærer. Dette barokke Motiv: Vuggen i Hofterne, kender vi fra Lysippos' Skraberen. Dér var det betinget af Blodets egen Uro, her har det en ydre fysisk Aarsag. Samtidigt foretager Legemet en bevidst og kraftig Drejning om mod højre Side. Bevægelsen har naturligvis været forstærket ved den hævede Arm og ender — saa at sige — i Trompetstødet. Atter en Figur, der ikke kan indsættes i Ramme, men udfolder sig frit i Rummet! Den faar Dybde ved Stillingen — det er Bevægelsen i Dybden — ved Kappen, der pisker bagud, og ved de mægtige hævede Vinger. Og hvor levende føler Kunstneren Øjeblikket! Søvinden suser gennem Vingernes dirrende Fjer, Chiton presses ind mod Legemet, følgende dets Bevægelser, aabenbarende Hofternes Runding, den fine Midje og de under Drejningen stærkt svulmende Bryster. Men navnlig leger den med Kappen, der er som et levende Væsen for sig, flagrende bagud i en stor Bølge-

gefold,kastet fremover højre Ben og presset ind derimod og saaledes indesluttende Legemet ligesom i en Bølgedal. Kun et Sekund, og Folder og Fald vil være anderledes. Det momentane, som Lysippos indførte i den legemlige Fremstilling, er her overført paa Klædebonnet og giver den hele Figur sit Præg af Øjeblikkets viltre Ynde.

Figuren er i Louvre opstillet højt, for Enden af den prægtige Daru-Trappe. Ingen Besøger vil glemme Indtrykket af den 3 Meter høje Figur, der ligesom fylder Rummet med sit Vingesus. Franskmændene har her handlet med et fuldkommen rigtigt Instinkt, thi i Virkeligheden stod Statuen højt oppe, over Kabirernes Tempel og for Enden af en Dalslugt, der aabner sig ud mod Havet. Den er ikke skabt, som de tidligere græske Statuer, i Tilknytning til nogen Arkitektur, men den lever sit Liv i den frie Natur, den er det første Vidnesbyrd om vaagnende Natursans, tonende frem over Templerne for de Troende, der nærmede sig Øen, og forkyndende højlydt over det blaa Hav en jublende Sejrens Hymne. Ejendommeligt er den som et Modstykke til Demosthenes' bitre Alvor. De er Børn af samme Tid, kun en Snes Aar skiller dem. Hvor minder det ikke om et lille nygræsk Distikon:


Nike fra Samothrake. Paris.

Al Jordens Fryd og Elende, al Jordens Sorrig og Gammen
blev avlet i samme Time og kom til Verden sammen.

Et andet Hovedværk i Louvres Antiksamling er den berømte Afrodite fra Melos (Venus fra Milo), funden i Aaret 1820 i en firkantet Nische paa en Mark paa Melos (ikke, som det almindeligt siges, i en Klippehule) og Aaret efter opstillet i Louvre. Et Stykke af Statuens Basis paa højre Side er senere forsvundet tilligemed en Indskrift. I denne var først Kunstnerens Navn nævnet, men Navnet var allerede ødelagt; derefter stod der at læse, at han var fra Byen Antiokia ved Mæanderfloden (i Lilleasien), og da denne By først anlagdes i tredie Aarhundrede, kan Statuen i hvert Fald ikke være ældre. Den tabte Del af Fodstykket var lidt højere end den bevarede, Figurens venstre Ben var saaledes noget hævet. Statuen er iøvrigt sammensat af to Stykker, desuden er højre Hofte flikket til. Denne ejendommelige Flikketeknik er kendt ogsaa fra andre Oldtidsstatuer. Begge Armene mangler — og hvilket Hovedbrud har dette ikke forvoldet! Dog er venstre Haand og lidt af venstre Overarm bevaret. Haanden, der holder et Æble — Afrodites Symbol og tillige Øen Melos' Vaaben — er meget grim, ligner nærmest en udstoppet Fægtehandske, men da den sikkert har vendt mod Bagvæggen, og da indkaldte Kunstnere — som vi allerede har set det med Olympiaskulpturerne — netop ofte sløjede af i Udførelsen af de Partier, der ikke skulde ses, er dette ingen Grund til at betvivle dens Ægthed. Den forsvundne Del af Fodstykket havde — som Tegninger fra Datiden viser — oveni et firkantet Hul. Der har sandsynligvis her staaet en Pille, paa hvilken Gudinden har støttet venstre Albu, og dermed stemmer, at Bicepsmusklen i det bevarede Overarmsstykke ikke er strammet. Haanden med Æblet har sandsynligvis været bøjet indad mod Figuren. Højre Arm har hun, som Spor i Marmoret viser, ført hen foran Legemet for at gribe i Klædningens Folder. Dog er det ikke nogen Lænestilling, snarere synes Gudinden at hælde bort fra Pillen, og baade dette og Kroppens livfulde Drejning



Afrodite fra Melos. Paris.

forekommer rent meningsløs. Nu har vi tilfældigt paa en Mønt og en Søjle to Billeder bevarede af Øen Melos' Skytsgudinde, Tyche fra Melos, hvoraf vi kan se, at hun var fremstillet bærende — ligesom Kefisodots Eirene — Plutos paa den ene Arm, *mens hun let støttede den anden paa en Søjle.* Denne Stilling var hensigtsmæssig ved et stort og roligt Gudebillede, der muligt endog var af Guld og Elfenben. Ogsaa Fidias' Athena Parthenos støttede sig til en Søjle, der gav hele Opbygningen Fasthed. Aabenbart har da den fremmede Antiokener optaget Motivet med Søjlen fra Øens Hovedguddom. Men hvorledes saa forklare Enkelthederne, navnlig de urolige Linier i Legemet? Kunstneren har her haft et andet Forbillede for Øje, og vi er i Stand til at eftervise den Type, han er gaaet ud fra. Den foreligger bedst i den saakaldte Venus fra Kapua. Gudinden var her i Færd med at spejle sig i Ares' blanke Skjold, som hun holder til Siden for ikke at dække sit Legeme for Beskueren. Følgeligt maa hun dreje sig stærkt om mod denne Side, og hermed er Liniernes Retning givet. Hun hæver den venstre, sænker den højre Skulder, fordi hun med venstre Haand holder i Skjoldets øverste, med højre i dets nederste Rand.



Venus fra Kapua. Neapel

Hun har blottet sig til Hofterne, fordi det er hele sit Legeme, hun vil se i Spejlet. Klædebonnets øverste Rand forløber skraat nedad fra venstre til højre, thi paa venstre Side presser Skjoldet Klædningen ind mod Hoften og holder den oppe. Og endeligt er venstre Ben hævet, fordi hun støtter Skjoldet derpaa. I denne Figur var alt naturligt. Man betragte nu igen den meliske Afrodite. Hun drejer sig stærkt mod venstre Side — der er intet at dreje sig for. Hun er nøgen til neden for Hofterne, men Nøgenheden savner enhver Motivering. Klædebonnet er snærret om Benene og holdes kejtet oppe af højre Haand, den øverste Rands Skraalinie er følgeligt noget svagere. Endeligt er venstre Ben uden nogensomhelst Grund hævet og stillet paa et højere Underlag. Hvis nogen endnu kunde tvivle om, hvilken af de to Typer, der er ældst, saa foreligger den første: Venus fra Kapua i talrige Gentagelser og Variationer, mens Afrodite fra Melos aldrig er bleven ko-

pieret. *Statuen var overhovedet intet klassisk Værk, er aldrig omtalt, aldrig afbildet i Oldtiden* Man smiler ved Tanken om, at Begejstringen for den i det 19de Aarh. gik saa højt, at man ikke vilde tilskrive nogen ringere Mester end Praksiteles den. Det er i Virkeligheden et Stykke Provinsialkunst, og Melos var en lille fattig og afmægtig Ø, alt andet end et Kunstcentrum (sml. Thukydids vemodige Skildring i femte Bog af de meliske Gesandters Forhandlinger med Athenæerne).

Dermed være ikke sagt, at Beundringen for Statuen var forfejlet. Nu da et heldigt Tilfælde har ladet Armene forsvinde, saa vi ikke føler den sjælløse Komposition, træder den gode Kærne af Figuren frem i al sin Skønhed. Ansigtet er af en helt anden Type end i de Praksiteliske Afroditeskikkelser, Haaret er mere haardt, navnlig som det sætter af fra Panden, Øjnenes Rande er højere og skarpere, saaledes at det fugtigt sanselige i Blikket fattes. Underansigtet er kraftigere — næsten lidt mandhaftigt — udviklet. Men samtidig er der noget fornemt og sjælfuldt over Trækkene, en ædel, drømmende Ynde, fri for lav Sanselighed. Og denne Skikkelse, hvor er den fin og kysk, levende varm ved Marmorbehandlingen, svulmende uden Yppighed, slank og bevægelig i al sin Fylde! Man sammenligne engang med Max Klingers Amfitrite, der ligeledes mangler Armene som Følge af et Kunstnerlune, og man vil først da ret fatte, hvor livfuld Afrodite fra Melos er ved Siden af den andens plumpe Retliniethed. Med den stærke Drejning og den fremskudte Hofte minder Figuren noget om Nike fra Samothrake, og den Original, som den maa føres tilbage til, stod muligvis den lysippiske Kreds nær. Sit Særpræg faar den navnlig ved den myge Duven og sunde Rankhed, som Kunstneren saa mesterligt har vidst at forene. Der er samme Modsætning mellem hende og de ældre, stive Gudebilleder som mellem en mykenisk Ranke og en ægyptisk Blomsterrække. Vi kalder jo ikke Ranken slap, fordi den bøjer sig under Blomstens Tynge, men vi glæder os over den Naturfølelse, Kunstneren aabenbarer. Ligesaa med Afrodite: hun knejser uden at være stiv, hun bøjer sig uden at være slap, hun har, hvad Italienerne kalder »la molle delicatura«, den fine Bøjelighed, der er al ægte Fornemheds Særkende. Derved er hun bleven ikke blot et straalende Billede paa hellenisk Sundhed og Skønhed, men — mere end det — Typen paa den »himmelske Kærlighed« (Afrodite Urania), Legemliggørelsen af vore Drømmes fornemme og yndefulde, stolte og vege Kvinde.

VIII

KUNSTEN I PERGAMON

Der er noget underligt hjemløst og rodløst over den hellenistiske Kunst i Tiden nærmest efter Lysippos. Athen er en lille forarmet By og ikke længere Kunstens Arne. Og ingen anden By formaar at træde i dens Sted. Først i Slutningen af tredie Aarhundrede fik Kunsten et nyt Hjemsted, hvor nationale Ejendommeligheder og Traditioner kunde udvikle sig, nemlig i Pergamon.

Byen laa paa en Trachytklippe, omflydt af Floden Kaïkos og dens Bifloder, tre Mil inde i Landet fra den elæiske Bugt paa Lilleasiens Vestkyst. Oprindeligt var det et lille, uanseligt Citadel og fik først Betydning, da Feltherren Lysimachos under de urolige Forhold efter Aleksander den Stores Død anbragte sin Statsskat paa 9000 Talenter her og satte sin Eunuk Filetairos til at bevogte den. I Aaret 283 benyttede Filetairos sig af de politiske Omvæltninger til at bemægtige sig Skatten og gøre sig til Borgens Herre. Hans Nevø og Efterfølger Eumenes udvidede Borgens Magt over Kaïkosdalen og efterlod ved sin Død 241 sin Søn Attalos et helt Rige. Det var dog først efter at have vundet en stor Sejr over Gallerne, at Attalos antog Kongenavnet og førte sit Land frem i første Række blandt de hellenistiske Stater. Disse Gallere eller Galater var farlige Fjender, der, indkaldte som Lejetropper, oversvømmede hele Lilleasien og ikke mødte nævneværdig Modstand, før de stødte mod det pergameniske Rige. Der paafulgte en lang Række blodige Krige, men ved sin Død 197 kunde Attalos efterlade sin Søn Eumenes II Magten befæstet og udvidet. Ogsaa Eumenes regerede længe og lykkeligt, og først efter hans Død i Aaret 159 begynder Forfaldstiden. I 133 opslugtes Pergamon af den altbesejrende Romervælde.

Rigets Storhedstid falder under Attalos I og Eumenes II. Det var begge dygtige Regenter, fremragende som Statsmænd, Feltherrer, Bankiers og ligesom Medicæerne i Florens levede interesserede i Vi-

denskab og Kunst. Deres Magt styrkedes af de lange Regeringer, mens Fyrsterne i de hellenistiske Riger ellers ofte fik deres Magttid forkortet af Dolk og Gift. Men dette bundede igen i det trofaste Familiesammenhold. Attalos' Dronning Apollonis var især Familiens gode Aand. Hun var af borgerlig Herkomst, men nævnes altid som et lysende Eksempel paa en god Dronningemoder.

Den pergameniske Videnskab stod saa højt, at den kunde konkurrere med Aleksandrias. Da de ægyptiske Videnskabsmænd af smaalig Chikane forbød Udførelsen af Papyrus, tog man Pergamentet, der hidtil havde været agtet for ringe til Bogmateriale, i Brug. Nærved det kongelige Palads laa et Bibliothek, hvis Ruiner nu er komne for Dagen, der indeholdt 200,000 Bind. Det var især Prosaen, der dyrkedes, Æstetik og Retorik, og ved Siden deraf de reale Videnskaber. Den bekendteste Repræsentant for Pergamons Videnskab var Krates fra Mallos, der var med i det berømte Gesandtskab til Rom i 159 og derigennem fik Indflydelse paa Strømkæntringen i det romerske Aandsliv.

Ogsaa Kunsten dyrkedes. Borgen vrimlede af Kunstværker, og den kongelige Samling indeholdt gamle, værdifulde Kunstskatte, endog fra arkaisk Tid. Kunde man ikke faa Originaler, vilde man i det mindste have Kopier. En Maler blev saaledes sendt til Delfi for at kopiere Polygnots berømte Billeder. Her møder vi da en ny Form for Kunstbetragtning, en historisk, klassicistisk, der fra nu af Oldtiden igennem holdt sig jævnsides med den æsthetiske Kunstnyden. Endnu mærkes den klassiske Retning ikke i den nye Kunst, der skabtes. Den fik sit Præg gennem Kampene med Gallerne. I Aleksanders Verdensrige havde Kosmopolitismens Ide gennemtrængt de bedste Aander saaledes, at de var begyndt at betragte Barbarerne som Brødre, i hvert Fald som et Menneskemateriale med Udviklingsmuligheder, der skulde og kunde udnyttes. Nu stod man pludseligt overfor Barbarer, der vilde knuse alt det, man havde bygget op, der vilde tilintetgøre selve den helleniske Kultur, som den civiliserede Verden havde antaget. Under den truende Fare vaktes da en ny hellenisk Nationalfølelse, mere omfattende, ja for første Gang virkeligt panhellenisk. Og fra samme, friske Kilde randt nye stærke Strømme ind over Kunstens Enge. Snart stod alt i Grøde, Blomsterne sprang ud, og de var alle rundne af samme Jord.

Plinius nævner en hel Række Kunstnere, der i Pergamon havde fremstillet Gallerkampene. Ved de store tyske Udgravninger i Halvfjerserne og Firserne i forrige Aarhundrede i Pergamon kom blandt meget andet det vældige Fundament til disse Kampgrupper til Syne

sammen med Indskrifter, der i Hovedsagen bekræfter Plinius' Ord. Baade Attalos og Eumenes er her nævnede som Stiftere. Sporene i Dækpladerne viser, at det var Broncestatuer; men Værkerne selv er forsvundne. Fra Pausanias ved vi tillige, at Kong Attalos paa Athens Akropolis havde stiftet fire Grupper: en Perser- og en Amazonekamp, et Galler- og et Gigantslag. De to første Æmner kender vi, idet jo Grækerne i femte Aarhundrede jævnførte Perserkrigene med de mytiske Kentaurkampe eller — og det var navnlig Athenæerne — med Kampene mod Amazonerne. Den sidste Sammenstilling derimod havde Pergamenerne selv foretaget. Kampen mellem Guder og Giganter var langt den betydningsfuldeste af den helleniske Sagnverdens Kampe; den gjaldt jo selve den lovbundne, guddommelige Verdensorden. Pergamenernes Jævnførelse vidner da om en ganske uhyre Selvfølelse. *De* havde reddet den helleniske Verdenskultur fra Undergang, som Zeus og hans Gudeslægt den hele Verden med alt det Bestaaende. At Attalos skænkede Grupperne til Athen, muligt efter et Besøg i Aaret 200, er ganske naturligt, thi Athen havde jo fostret den Kultur, hans Folk havde kæmpet for at bevare. Gaven var et Vidnesbyrd om hans panhelleniske Sindelag.

De atheniske Statuer var naturligvis ogsaa af Bronce — Marmorgrupper havde ikke været nogen værdig Kongegave — men var mindre, knap to Alen høje. Baade af de hjemlige og de atheniske Grupper besidder vi Marmorkopier. Marmoret, hvori de er udførte, er af en egen chokoladefarvet Lød og stammer fra den lilleasiatiske Ø Furni. Det er saaledes aabenbart pergameniske, ikke senere romerske Kopier, hvilket naturligvis forøger deres Værdi.

Til den store Pergamenergruppe hører først og fremmest den Statue, der gaar under Navnet: *den døende Galler.* En ung Mand ligger saaret i højre Side og støttet paa højre Arm, der myger sig under Vægten. Hovedet er bøjet, stum retter han Blikket mod den sivende Blodpøl. Panden er rynket, Mund og Kinder bæver i stille Smerte, og med venstre Haand stryger han i haabløs Vé og Vaande ned over Laaret, ned mod Knæet. Man ser straks, det ikke er en Græker, paa Haaret, der er mærkeligt stridt, en Følge af at Gallerne gned det ind med Kalklud, og vokser langt ned i Nakken. Man erkender det paa Mundskægget og paa Halsbaandet, der begge var de galliske Høvdingers Særmærke. Legemet er kraftigt, men slet ikke gennemarbejdet ved Legemsøvelser, har glatte, runde Sider, rolige store Flader paa Bryst og Bug, slappe Kødfolder over Navlen. Ja, Partiet ved Lysken er næsten barnligt blødt. Glæden ved at skildre dette Barbarlegeme

røber sig i de mindste Enkeltheder: i de brede Hænder med »Horn« paa Fingerleddene, i Hudfolderne ved Haandleddet og i de store Fødder med de ru Fodsaaler. Det er Naturalismen, der atter har underlagt sig et nyt Enklave. Ædelt er dette Legeme ingenlunde, Barbaren er skildret nøgternt og sandfærdigt. Men i Motivet er der en Patos, der adler Skikkelsen. Det er det første Billede af den øjeblikkelige, legemlige Smerte, men Smerten er dæmpet ved mandig Selvbeherskelse. Det er virkeligt en Høvding, der dør, uden Slaphed, uden Klynk og uden unyttig Trods.

Paa Fodstykket ligger foruden Sværdet et Horn. Høvdingen havde Hornet til at ildne Krigerne til Kamp. Der tales etsteds hos Plinius om et Værk af Epigonos, en Trompeter. Vi læser samme Epigonos' Navn blandt flere andre paa det store Fundament i Pergamon, og han har da vel særligt skabt denne Figur. Under sin Opregning af de pergameniske Kunstnere kalder Plinius ham fejlagtigt Isigonus.


Døende Galler. Kapitolinske Musæum. Rom.

Til samme Gallergruppe hørte ogsaa *Galleren og hans Hustru*. Skildringen er her mere dramatisk. Slaget er tabt, Galleren ved intet andet Raad end at give sin Hustru og sig selv Døden. Han har saaret hende i højre Bryst, Blodet rinder ned ad hendes højre Arm. Idet hun synker ned, støtter han hende varsomt — selv i Døden hører de sammen — og støder samtidigt Sværdet oven over Nøglebenet ned i sit eget Hjærte. Ansigtet vender han stolt og truende mod Forfølgeren; der er en egen barbarisk Vildskab i dette Aasyn med de stærke Bryn og de dybtliggende Øjne. Ved det lange Skridt, han gør, og den livfulde Kontraposto i Armenes og Benenes Bevægelse minder han om den borghesiske Fægter, men han savner hans smidige Strakthed; Skridtet er tungere, mere hondsk, Legemet sværere og kødfuldere, selv om det i Muskelkraft langt overgaar den døende Gallers. Kvinden er mindre typisk, kun det halvlange Haar og Underansigtet, muligt ogsaa den fede Hals minder om Barbarkvinden, men iøvrigt savnes her mærke-

ligt »Studier i Marken«. At Kvinderne er med i Kampen, forøger det patetiske. Det er ikke en Kamp om Sejren, men det er en hel Stamme, der dør med Sværdet i Haand, en Stamme der selv vilde have tilintetgjort Fjenderne, hvis Lykken havde staaet dem bi. Paa de gamle ægyptiske og assyriske Relieffer ser vi Kongerne knuse deres Fjender, der slapt hengivne modtager Døden. Pergamenerne var klogere. De indsaa, at jo farligere og stærkere de skildrede Modstanderne, des større Hæder var der ved Sejren.



Galleren og hans Hustru. Buoncompagni-Ludovisi (nu indlemmet i Thermemusæet). Rom.

Samme Størrelsesforhold som disse to Statuer viser *Hovedet af en døende Perser.* En Hætte omslutter det bløde, karakterløse Ansigt, over hvilket Døden isnende har aandet. Man kunde tro, han blot var blegnet, hvis ikke Øjnene var brustne, Øjeæblerne rullede indad. Øjelaagene er skilte med smalle Slidser, det højre Øje har optrukne Bryn og synes at have lukket sig sidst, ja man tror at se det blafre lidt endnu. Dette er af stor Virkning. Han har ikke set Døden i Øjnene som en Mand, men Døden er kommen over ham, skønt han har søgt at blinke sig fra den, og er langsomt som en Lammelse draget hen over Ansigtet fra venstre til højre Side.



Hoved af en død Perser. Thermemusæet. Rom.

Altsaa havde man ogsaa i Pergamon et Perserslag, og det fører med Nødvendighed til den Slutning, at alle fire Grupper fandtes her, og at de smaa atheniske kun var Genparter. Af disse har Arkæologen Brunn paavist en hel Mængde Kopier, der nu er spredte i Europas

Musæer, men oprindeligt var samlede i Haven ved Palazzo Madama i Rom.

I Neapels Musæum findes de fire interessanteste. Atter her er der en *saaret Galler*, der ved Stillingen minder om den »døende Galler«. Men Hjælmen, han bærer, øger Ansigtets gennemtrængte Smerte, dens Hagebaand strammer pinligt. Vi lider under denne Hjælm, der tynger Hovedet forover, trods det han stemmer sig imod med vældig Ryg. Han er saaret baade i Bryst og Ryg, hans Blik er afsindigt vildt. Munden aabner sig til svag Stønnen, der gaar en Dirren gennem Legemet helt ud i de stærkt krummede Tæer. Der er her en tydelig Stigning i Smerten, der ogsaa giver sig Udslag i den Maade, paa hvilken han forpint stryger venstre Hæl ned ad højre Bens Læg. Atter en uskøn Skikkelse, lavbenet, undersætsig, men højnet gennem en mandig Døds Skønhed!

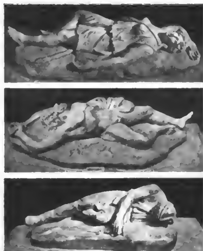


Saaret Galler. Neapel.

Ganske modsat virker den *døde Perser*. Tiaraen og de lange Benklæder røber hans Nationalitet. Slap og marvløs hviler han, kroget som selve sin Krumsabel, der ligger saa pænt ubrugt foran ham. Venstre Arm med Skjoldet har han paa Ryggen. Han er aabenbart falden paa Flugten, mens han hæderligt bestræbte sig paa at dække sin Bag. Saa roligt er hans Ansigt, Øjnene halvlukkede — ja, men er han da død? Der er intet Saar at se, men det kunde jo være noget »indvendigt«. Et kort Overblik er imidlertid tilstrækkeligt til at vise, at han blot ligger »tot«, krumbøjet som en Hund for at skjule sit Ansigt. Den ene Fod hviler kun paa Hælen, den højre Arm er krummet og støtter let ved Fingrene mod Jorden. De er ganske vist restaurerede, men sikkert rigtigt efter Sporene i Blokken. Var han død, vilde dette være umuligt, Tyngdeloven vilde da virke enevældigt og drage Lemmerne ganske anderledes i Leje. Dertil kommer, at Øjeæblerne ligger langt fremme, mens de pergameniske Kunstnere ved Fremstillingen af Døden altid rigtigt lader dem rulle ind. Den hele Figur virker som en stille Haan over Perserkrigenes Herlighed, over disse Tabslister hos Herodot, der paa græsk Side regner med godt Hundrede, paa persisk med Hundrede Tusinder. Samtidigt med at Pergamenerne bevidst skildrer deres egen Kampe som gældende Liv og Død, forringer de — noget krakilsk — de store, berømmelige Fortidskrige.

Den *døde Gigant* virker nærmest som en Teaterhelt. Ramt i Hjærtet ligger han paa lit de parade med Hovedet i et malerisk Purl af Lokker, med Vildmandsskæg, haaret Bryst og svulmende Muskler. Han minder ved disse sidste og tillige ved den kunstige Behandling af Øjenbrynene og Øjnene om den senere Gigantfrises barokke Kærnekarle.

Mere menneskelig og tiltalende er *Amazonen*. Lansen er knækket som et Rør, selv ligger hun stiv og strakt i Døden, med aaben Mund og brustne Øjne, mager og smalkindet. Behandlingen af Enkelthederne, navnlig Haaret og den pibede, krusede Dragt, er meget omhyggelig som altid indenfor den pergameniske Skole. Da Figuren genfandtes var den, som en gammel Tegning viser, grupperet med et lille Barn, der senere er horthugget. Endnu ses der i Klædebonnet Spor af de ringere »Forbedringer« derefter. Dette Motiv minder os om Aristides' Maleri af den døde Moder, der frygter, at Barnet skal drikke hendes Blod. At Amazonen netop er saaret i højre Bryst, nærmest Barnet, stemmer jo godt hermed. Og af den samme Epigonos, der udførte »Hornblæseren«, nævnes der en Gruppe: den døde Moder med Barnet, der kærtegner hende. Det turde da vel være en Kopi deraf, vi har for os. Vi tænker os jo ganske vist Amazonerne som stolte, uberørte Jomfruer, men Herodot fortæller dog om deres Kærlighedsforhold til Skytherne, med hvem de avlede Børn, og dette synes at være et særligt lilleasiatisk Sagn, der altsaa forklarer vor Fremstilling.



Død Amazone, Gigant og Perser. Neapel.

Det er, som vi har set, navnlig Gallerne, der er kopierede. I Skildringen af dette fremmedartede Folk naaede pergamenisk Kunst højest, og disse Figurer havde paa den Vis baade kunstnerisk og etnografisk Interesse. Sejrherrerne fra Kampgrupperne kender vi intet til. De var sandsynligvis dannede efter de kendte Skemaer for nøgne, græske

Helte, og Kopier var derfor ikke begærede. Man ser, hvorledes Oldtidens og Nutidens Smag paa det Punkt var ens. Sund og omhyggelig er Skildringen af de fremmede Barbarer, i legemlig Henseende lidt tørt minutiøs, men Fremstillingen er beaandet gennem Kampens Lidenskab, og vi gribes af Stemningens Ægthed, naar vi stilles Ansigt til Ansigt med Lidelsens og Dødens Alvor.

Til denne ældre pergameniske Kunst, der blomstrede under Attalos' Regering, kan vi henføre en Del andre Værker, af hvilke de ejendommeligste er følgende:


Sliberen, Florens.

Sliberen (i Florens). En Mand sidder paa Hug og hvæsser en stor, bredbladet Kniv paa en Sten. Det er en Barbar, en Skyther med spids Kosakhjærne, dybtliggende Øjne, hæslig, krum Næse, bred Flab og sparsomme Skægklatter i det magre Ansigt. Som et stort, fult Rovdyr sidder han og skeler lydigt opad. Skytherne brugtes i Athen og vel ogsaa andetsteds som Bødler, saa Meningen med Kniven er sikkert ikke den bedste. Paa Sarkofager og paa en Mønt har vi nu denne Figur afbildet sammen med Apollon og Satyren Marsyas, der er hængt op i et Træ til Flaaning, fordi han havde vovet at udfordre Musikkens Gud til en Væddekamp. Fyren her venter da kun paa Signal for at begynde at flaa løs i den levende Krop. Af den *ophængte Marsyas* eksisterer der adskillige Kopier, der imidlertid efter Marmoret kan deles i to Klasser: *den hvide og den røde Marsyas.* Den hvide Type er aabenbart den ældre. Marsyas hænger her rolig og sørgmodig ventende sin Skæbne, med Legemet strakt efter Tyngdens Lov. Man ser straks, at det er selve Muskelspillet, der har interesseret Kunstneren. Ved Ophængningen træder jo paa en ganske ejendommelig Maade Muskler, der ellers er skjulte, frem til Overfladen med klare Konturer. Den impressionistiske Behandling af Haar og Skæg som kompakte Masser tyder paa, at denne Type er skabt i den lysippiske Skole. Typen: den røde Marsyas er yngre. Det røde Marmor er frygisk og viser alt-

saa hen til Lilleasien, og Maaden, hvorpaa Haaret er udarbejdet, detaljeret, Lok for Lok, og ligeledes Behandlingen af Øjenbryn, Øjne og Skæg røber denne Types pergameniske Afstamning. Skildringen er da ogsaa langt lidenskabeligere, i god Overensstemmelse med Pergamonskolens Traditioner. Han hænger ikke i stille Taalmod som den anden, men Legemet krummer sig sammen i Rædsel for, hvad der skal komme. Brystkassen bliver derved endnu mere spændt, Mavens Flade endnu hulere, selv Fødderne er bøjede og famler i Vildelse efter fast Grund. Marmoret fremkalder samtidigt et Indtryk, som om Blodet — altsaa ikke alene Musklerne — var traadt frem til Legemets Overflade. Ansigtet er fortrukket, Munden aaben, den ene Mundvig draget op; det forpint-nervøse Udtryk viser, at han hører Kniven blive hvæsset, og at Lyden af det skarpe Staal skriger igennem ham. Som en Modsætning til dette forpinte, fortrukne Minespil, der ligesom forbereder Laokoons Smertensskrig, virker den skythiske Barbar i sin koldsindige Raahed endnu stærkere.


Hvide Marsyas. Florens.

Smerten og Døden i Kunsten kræver en Reaktion. Det er derfor naturligt, at vi i pergamenisk Kunst ogsaa har stærkere farvede Skildringer af Livsnydelsen end i den ældre Tid. Saaledes er i den saakaldte *Barberinske Faun* for første Gang Rusen skildret. Satyren ligger snorkende paa sit Panterskind, der er bredt ud over Klippen. Urolig vælter han sig med de plumpe Lemmer, mens Vinens Smaadjævle jager i hans Krop, fra Maven gennem Blodet til Hjærnen, bliver ved, lader ham ikke i Fred. Øjnene er lukkede, Øjeæblerne vælder frem, som vilde de sprænge Laagene, og Legemets Aarer svulmer, navnlig i Underarm og Ben, begge Dele typiske Træk for drukne Folk og et Vidnesbyrd om Benyttelsen af levende Model. Ansigtet kunde godt se ud som et Portræt,


Hoved af den røde Marsyas. Konservatorpaladset. Rom.

nærmest ligner han en raa Slagsbror af en Bondekarl. Mesterlig er Gengivelsen af den ru og haarde Hud, af de slappe og bævende Kinder — man tror at høre ham drage Aande, venter hvert Øjeblik, at han skal vaagne og rejse sig. Et Billede af uædel Kraft, men et fortrinligt Stykke Naturalisme og teknisk en Michelangelos Mejsel værdigt!

Det mægtigste Kunstværk, vi kender fra Pergamon, er det *store Zeusalters Relieffer*, hvis Rester blev dragne frem ved de tyske Udgravninger i Pergamon 1879—1886. Alteret nævnes af Oldtidsforfatteren Ampelius som et af Verdens Underværker og var efter bans Angivelse 40 Fod højt. Efter en Indskrift at dømme er det først rejst under Eumenes' Regering, og det var indviet til Zeus med Tilnavnet Soter, d. v. s. Frelseren. Det er vel Aarsagen til, at vi finder det omtalt, hvor vi mindst skulde vente det, nemlig i Johannes' Aabenbaring (2, 12 ff), hvor ban henvender sig til Menigheden i Pergamon og siger: »Jeg ved, hvor du bor, dér hvor Satans Trone staar.« For de Kristne var der kun en Frelser, og Zeus Frelseren maatte i deres Øjne blive Satan selv, hans store Alter med de fantastiske Uhyrer Satans Tronstol. Et andet Sted bruger Johannes Udtryk, der synes at hentyde til det samme og at vidne om Selvsyn (9, 19): »Thi Hestenes Magt er i deres Munde og deres Haler; thi deres Haler er formede


Hoved af den hvide Marsyas. Paris.

som Slanger og har Hoveder, og med dem gør de Skade.« Det var en mægtig, firkantet Alterbygning med en Platform og en Søjlehal foroven, til hvilke en 20 Meter bred Trappe paa 24 Trin fra Østsiden førte op. Frisen beklædte Underbygningen paa alle Sider, ja ledsagede endog Trappen hele Vejen op og havde ialt en Længde paa 130 Meter. Parthenonsfrisen er ganske vist 160 Meter lang, men dens Relieffer er kun 1 Meter høje og springer højst 5 Centimeter frem, mens disse har en Højde af 2,30 Meter og stundom er udarbejdede til en Dybde af 50 Centimeter. De større Skikkelser vilde efter moderne Kunstneres Overslag ofte kræve indtil et Aars Arbejde af en enkelt Kunstner. En Mængde Hænder har altsaa været i Virksomhed, selv om naturligvis Kompositionen og Overledelsen har hvilet i en enkelt Mands Haand. Men alle disse Smaamestre har faaet Lov at indhugge deres Navne under Frisen.



Den barberinske Faun. München

Æmnet var det nationale: Gigantkampen. Men her kunde man ikke, som i de fritstaaende Kampgrupper, nøjes med 12 Guder og lige saa mange Modstandere, her maatte opbydes en god Del til Kampen paa en Frise af saa betydelig Udstrækning. Alle Himlens, Havets og Underverdenens Guddomme, Dæmoner af enhver Art, Stjærnebilleder, selv de hellige Dyr maatte ud til Dysten. Heller ikke de nedarvede Traditioner og Typer slog til. De Lærde maatte tages med paa Raad, de opsnusede gammelt, forglemt mytologisk Materiale, ordnede det hele genealogisk, skrev ligesom Programmet til Optoget. Overfor denne Stofmasse maatte ogsaa den Ævne til personlig Karakteristik af Guderne, som fjerde og tredie Aarhundrede havde udviklet, give tabt, og

det blev nødvendigt som i den gamle Kunst at lade Ord og Billede gribe ind i hinanden. Derfor er Gudernes Navne vedføjede foroven, Giganternes forneden.

En af de bedst bevarede Plader stammer fra Østsiden og forestiller *Zeus* i Kamp med tre Giganter. Mægtig rager Gudekongens Skikkelse op i Midten, omgiven af den bølgende Kappe, der naturligvis oprindeligt var bemalet og saaledes yderligere fremhævede den nøgne Overkrop. De anatomiske Kundskaber, der røber sig i Behandlingen af den muskuløse Overkrop, er ikke at foragte, men de er ret kedsom-



Zeusrelief fra Pergamenerfrisen. Berlin.

meligt anvendte; inddelte i formelige Karréer rykker Muskelknuderne frem paa Legemets Overflade, og de enkelte Muskler er oven i Købet barokt overdrevne. Ganske vist maa man her tage Afstanden i Betragtning, thi Relie̊fferne var hævede 2,60 Meter over Jorden. Saa forstaar man ogsaa den voldsomme Udarbejdelse af Klædebonnet over Zeus' Ben, der set paa Afstand er af stor malerisk Virkning ved Brydningerne mellem Lys og Skygge. Mærkeligt nok har Kunstneren trods disse Synspunkter gjort sig den Ulejlighed omhyggeligt at udarbejde noget saa smaat som Aarerne i Zeus' Legeme og de Folder i Klædebonnet, der fremkommer ved Tøjets Sammenlægning. Desværre mangler Gudens Arme undtagen højre Haand; men vi kan se, at han arbejdede kraftigt med dem, omtrent som Gudfader i Michelangelos Skabelsesbillede i det Sikstinske Kapel. I venstre Haand har han holdt Skjoldet: Ægiden, med højre slynger han en Tordenkile mod en Gigant, der ses fra Ryggen, kæmpende med en Sten og dækkende sig med

et Skind, han har rullet om Armen, ganske som en Kentaur i Parthenonsfrisen benytter et Løveskind som Skjold. Denne Gigants Muskulatur er næsten lige saa vældig som Zeus', men han er lavere end denne, og Guden har heri en betydelig Fordel. Begge Gigantens Ben løber ud i Slanger, af hvilke den ene er i Kamp med Zeus' Ørn, der slaar en Klo i dens Næsebor. De to andre Giganter er begge ramte, den ene foran Zeus i Skulderen, den anden i Laaret, som Tordenkilen helt har gennemboret. Vi faar ved samme Lejlighed at vide, hvorledes



Athenarelief fra Pergamon. Berlin.

et saadant Instrument ser ud. Det eneste overnaturlige ved disse Tingester er Røgen og Flammerne, der slaar op af dem, ellers skulde Saarene, de tilføjer, ikke synes værre, end at »de læges ved fjorten Dages Hospitalskur«. (Julius Lange). Men det, at to Giganter samtidigt segner saarede om, mens Zeus allerede er i Færd med at knuse den tredie, giver en Forestilling om den lynsnare Fart, hvormed Gudekongen kæmper.

Athena griber paa den næste Reliefplade en Gigant med Vinger i Haaret, mens hendes Slange hider ham i Brystet. Hun bærer attisk Hjælm og Skjold og Ægiden paa Brystet og minder ved hele sin Karakter om det femte Aarhundredes Kunst. Der kan ikke være Tvivl om, hvor Typen hører hen: det er Athena fra Parthenons Østgavl, der her er efterlignet, hvor hun med flagrende Klædebon og fuldt rustet sprang ud af Zeus' Hoved. Vi formaar at bestemme dette ved Hjælp af et romersk Brøndrelief, paa hvilket Scenen i Parthenonsgavlen er efter-

lignet. (Se Afb. Side 59). Her møder vi altsaa en klassisk Strømning i Kunsten selv, mens Pergamenerne under Attalos havde nøjedes med at samle og kopiere, men ladet deres nationale Kunst leve sit eget Liv. Der er vist heller ingen Tvivl om, at Athenas Tag i Gigantens Haartop gaar tilbage til et gammelt, klassisk Forbillede. Et Gavlfelt i et af de gamle, førpersiske Akropolistempler indeholdt, som vi ovenfor har omtalt, en Gigantkamp, og Athena griber der en falden Gigant paa lignende Maade i Hjælmbusken. (Se Afb. Side 46). Motivet har da vel hørt til de gængse. Giganten, der vrider sig under hendes Haand er meget barok, især i Partiet mellem Bryst og Bug. Hans Over- og

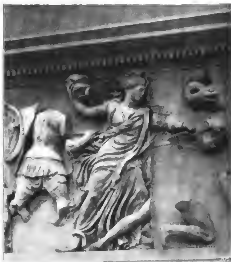


Hekate og Artemis i Gigantfrisen. Berlin.

Underkrop er slet forbundne og Overkroppen uforholdsmæssigt svær. Den svigtende Formsans spores ogsaa i Athenaskikkelsen, hvis Hoved sidder hæsligt skævt mellem Skuldrene. Ejendommeligt er det, at Figurernes Midtakser er Skraalinier, der danner bestemte Vinkler til hinanden, ikke alene indenfor den enkelte Gruppe, hvor denne Linieføring giver et levende Indtryk af Kamptummelen med Angreb og Dækning, men ogsaa, som f. Eks. i Zeus- og Athenaskikkelsen, mellem to nærstaaende Pladers Hovedfigurer. Der røber sig heri en noget primitiv Stræben efter Symmetri. Til højre for Athene stiger *Jorden*, Giganternes Moder, bønfaldende op. Hun er karakteriseret ved Overflødighedshornet, som hun ret uskønt støtter saaledes, at hun vender Haandfladen ud mod Beskueren. Hendes Øjne er ligesom Gigantens af stor Kraft i Udtrykket; de betegner aabenbart en Videreudvikling af Skopas' Øjne, men Stiliseringen er langt videre fremskreden, Pandebenet springer frem som et Tagskæg. Over hende kommer Sejersgudinden Nike flyvende og kranser Athene, skønt denne kun synes at

have sejret ved sin Slanges Hjælp. Den noget tunge Nikefigur virker fuldkommen allegorisk, som en svævende Engel i en Rubensk Apotheose. Ja, man kan ikke vægre sig mod den Mistanke, at baade hun og Jorden er der som Fyld, for ikke at lade noget Rum staa tomt. Den yngre pergameniske Skole lider af en formelig horror vacui, der ligesom Skraalinierne kommer Skildringen tilgode i Slagtummelen selv, men føles pinligt ved sin grove Gentagelse overalt.

Paa et andet Relief kæmper Gudinden *Hekate*, der i Følge de folkelige Forestillinger havde tre Kroppe. Naturfølelsen var dog for levende hos Pergamenerne, til at det skulde lykkes dem plastisk at sætte et saa sammensat Væsen i Bevægelse. Hun har kun to Hoveder, en Krop og fem Arme i Arbejde. Mens en Slange bider hende i Laaret — et ret udelikat Motiv — gaar hun selv løs paa en Gigant, ledsaget af en af sine Helvedeshunde. En anden Hund hjælper Artemis og har bidt sig fast i Nakken paa en falden Gigant, der borer den sin Tommelfinger i Øjet. *Artemis* iler som en Furie med Bue og Pil løs paa en ung, smuk Gigant, idet hun uædelt træder paa en falden Fjende. Saare omhyggelig er Behandlingen af hendes Klædebon, men navnlig af de broderede Støvler, mens Benene selv er daarligt gjorte. Allerede i ældre pergamenisk Kunst sporede man Forkærligheden for slige Detaljer, her i Frisen har den taget Overhaand, ja, der lægger sig en næsten orientalsk Smag for Mønstre og Stoffer for Dagen, og man gør mere ud af Læder- eller Fiskeskindsstøvler, af Pelsværk, Slangeskæl o. l. end af den nøgne Form. Der er samtidigt paafaldende lidt Nøgenhed i Frisens Gudefigurer, navnlig hos Kvinderne er Blottelsen meget forsigtig. Det er saa meget mærkeligere, som Kunstnerne i tredie Aarh. intet havde nægtet sig i saa Henseende.



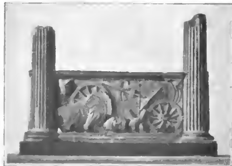
Fra Pergamenerfrisen. Nyks (Natten). Berlin.



Herakles. Fra Telefosfrisen. Berlin.

Fra *Nordsiden* stammer den smukke Skikkelse: *Nattens Gudinde*, der slynger en Krukke, omvunden med Slanger, i Hovedet paa sin Modstander. Ogsaa Kentaurerne i Partenons Metoper benyttede jo Vinfade som Vaaben, her er Krukken vel fyldt med giftigt Kryb. At det skulde være Stjærnebillederne Krater og Hydra (Krukke og Slange), Gudinden benytter, er næppe troligt. Det er jo ikke Ragnarok, vi har for os, men en Kamp for den bestaaende Verdensorden. Hvorledes skulde man saa kunne rive Stjærnerne af Himlen og benytte dem som Kasteskyts?

Trods de Lærdes Medvirken laa Faren for Monotomi nær. Guderne *skulde* jo sejre over hele Linien. Hvad Spænding kunde Kampen da byde? Man maatte gribe til alle Midler for at bringe Afveksling, ikke alene i Motiver, men ogsaa i Skikkelserne. Giganterne optræder navnlig under de mest vekslende Former: helt som Mennesker (efter de klassiske Forbilleder) eller med Vinger eller med Slangeben, en enkelt med Tyrenakke og Tyrehoved. Det har vel ikke været ren Fantasi, men der ligger sikkert gammel Folketro til Grund. Den hele Frise bliver da en mærkværdig Blanding af Lærdom, Folkeoverlevering, Klassicisme, en orientalsk Sky



Vaabenbalustrade fra Pergamon.

for det nøgne og Forkærlighed for kostbare Stoffer, en primitiv Iagttagelse af Symmetrien og Skræk for det tomme Rum, endeligt en barok Stilisering af Legemets enkelte Dele i Tilknytning til den massive lysippiske Heraklestype og Skopas' manierede Øjenbehandling. Under alt dette gaar den ældre Skoles sunde og friske Naturalisme til Grunde og med den Individualismen, navnlig i Kvindefigurerne, hvis Ansigtstype overalt er den samme: den praksiteliske Afrodites.



Duemosaik. Kapitolinske Museum. Rom.

Oppe paa Zeusaltrets Platform var Søjlegangen smykket med en lille Frise, paa hvilken *Telefos'* Liv var fremstillet, idet Pergamenerne ansaa denne Herakles' Søn for deres Stamfader. Et af Reliefferne viser, hvorledes Herakles finder Telefos diende ved en Hinds Yver. Herakles staar og læner sig til Køllen, ganske som den lysippiske. Lysippos er altsaa allerede Klassiker. Mest Interesse har Relieffet ved sin Naturbaggrund: Klippeterræn og en Platan. Nu begynder den græske Natursans fra Maleriet at trænge ind i Skulpturen, først naturligvis i Relieffet, senere, som vi skal se, i Rundplastikken.

Fra Pergamon har vi ogsaa det første Stykke *Stilleliv* i græsk Kunst i Vaabensamlingen paa en Balustrade. Her blomsteede ogsaa *Mosaikkunsten*, der ved sin rent dekorative Farvepragt røber Sammenhørighed med Orientens brogede Vægdekorationer. Den berøm-

teste Mosaicist i Pergamon var Sosos, af hvis Duemosaik vi besidder en Kopi. Han var ogsaa Skaberen af den hæslige Kunstart, der kaldes: ufejet Hus og bestod i, at man i Gulvets Mosaik afbildede alleslags Madrester fra et solidt Middagsbord. Man kan tænke sig, at denne Form for »Stilleliv« slog særligt godt an blandt Romerne.

IX
RHODISK KUNST.

Rhodos, Rosenøen, er en af Ægæerhavets herligste Øer, dens Hovedstad naaede i Handel, Industri og Kunst frem i første Række af Oldtidens Byer allerede fra Midten af tredie Aarhundrede, og denne Velmagtsperiode varede i to Hundrede Aar trods Romervælde og Nabostaternes Undergang. Men i Aaret 43 f. Kr. blev Byen hærget og udplyndret af Cassius, og en Mængde af dens Kunstskatte førte til Rom. Deriblandt var sandsynligvis ogsaa det berømteste Værk af den rhodiske Skole: *Laokoonsgruppen.* Plinius fortæller, at den paa hans Tid stod i Kejser Titus' Palads, og priser den højligt, hvad man dog ikke maa tillægge for megen Betydning, da hele Plinius' Værk er dediceret Kejseren, og han i Overensstemmelse hermed nødes til at berømme alt, hvad Kejserens er. Han beretter tillige, at den var udført af tre Kunstnere: Hagesandros, Polydoros og Athenodoros. Den første og den sidste kender vi ogsaa fra rhodiske Indskrifter og kan tidsfæste dem og dermed Laokoonsgruppen til første Halvdel af Aarhundredet f. Kr. Laokoonsgruppen genfandtes i Aaret 1506, og da den paa Forhaand var stemplet af en Oldtidsforfatter, vakte Fundet naturligvis en uhyre Opsigt, og Beundringen steg næsten gennem Aarhundrederne. Bekendt er Winckelmanns Forkærlighed for dette Værk, og hvorledes Lessing tog den til Udgangspunkt for sine Undersøgelser af Forholdet mellem Digtningen paa den ene, Skulpturen og Maleriet paa den anden Side. Begivenheden, der fremstilles, er følgende: Apollopræsten Laokoon har været i Færd med at ofre paa Alteret sammen med sine Sønner, da Straffen fra Guderne kommer over ham i Skikkelse af to giftige Slanger. I Følge en nu tabt Tragedie af Sofokles havde Laokoon vanhelliget Apollos Alter ved at have Omgang med sin Hustru i dets Nærhed, og denne Tradition ligger aabenbart her til Grund, ikke den gængse, der kendes fra Vergils Æneide, at Laokoon led, fordi han havde advaret sine Landsmænd Trojanerne mod den farlige Træhest.

Slangerne er, som det ses, komne fra højre Side, er gledet henover den ældste Søn uden at saare ham og har kastet sig over Faderen og den yngste Dreng. Ganske vist har de begge ved en enkelt Knude søgt at sikre sig den ældste, men han har dog Haab om Redning og synes mere angst for de andre end for sig selv. I Følge en Overlevering af Sagnet, som vi møder allerede i de kyklikes Digte, fandt virkelig kun den ene Søn Døden. Den store Giftslange bider Laokoon i Siden, sanseløs griber han om dens Hals med venstre Haand, men for langt bag dens Hoved, til at Taget kan nytte ham noget. Den højre Arm er restaureret i 1730, og da man dengang vilde bringe Fremstillingen i Overensstemmelse med Vergils Udtryk (II, 220): divellere nodos (at rive Knuderne fra hinanden), hævede man Armen og lod Haanden knuge om Slangelegemet. Nu stemmer imidlertid Fremstillingen alligevel slet ikke overens med Vergil, idet han lader Slangerne først dræbe begge Sønnerne og derefter kaste sig over Faderen. Og Spor i Laokoons Haar viser, at han har grebet sig til Hovedet med højre Haand, en ganske naturlig Gebærde, som enhver vil foretage ved et Stød eller et saadant stærkt Bid i Siden. Man kan sammenligne med den faldne Perser i Aleksandermosaiken, der ved et Lansestød i Siden bøjer sig og griber sig til Hovedet paa ganske lignende Maade. Her ligger altsaa en Naturiagttagelse til Grund, der ved den nuværende Restauration helt gaar tabt. Men ogsaa for Linievirkningens Skyld er den rigtige Bevægelse af stor Betydning, idet den afrunder Gruppen ganske anderledes. Tænker man sig den yngste Søns højre Arm, der ogsaa er restaureret, paa lignende Maade bøjet indad, slutter det hele tæt sam-


Laokoonsgruppen. Vatikanet.

men, og vi faar jævntglidende Omrids, der vilde tage sig bedst ud i en Niche. At Gruppen virkeligt er bestemt til at ses i en saadan Indramning, viser den flade, reliefagtige Udarbejdelse. Foruden denne har den en anden Ejendommelighed: at være et ganske typisk og dog samtidigt dristigt Marmorværk. Laokoon og den yngste Søn støttes af Altret og af Slangernes talrige Knuder, den ældste af det lange Klædebon, der falder ned fra hans Ryg til Jorden. Men se saa, hvor dristige Motiverne er *trods* Marmoret, hvorledes den ældste Søn staar paa et Ben, og den yngste løftes helt tilvejrs i Slangefavntaget og presses ind mod Faderen. Denne Dreng dør ret stille af Slangebiddet i højre Bryst, mens Laokoon vrider sig i Pine, med hele Ansigtet fortrukket i hjærteskærende Vaande, med Brystkassen spændt, som skulde Huden sprænges. Men hvor ægte virker ikke desto mindre dette Legeme, naar vi kommer fra Pergamenerfrisens Barokfigurer! Huden glider stramt hen over dirrende Muskler, men deres Symfoni er naturlig, Strukturen sund og sand. Det er ogsaa velgørende igen at møde en mere impressionistisk Behandling af Haaret, at være fri for Slangeskæl og alt det Smaatteri, der i Pergamenerfrisen afledede Opmærksomheden fra det hele Billede. Vi, der kender den tidligere græske Kunst, forstaar derimod ikke rigtigt, at Lessing kan tale om Mildhed i Laokoons Smerte og om stille Suk. For os betegner den det højeste, den græske Kunst i saa Henseende naaede, det vildeste Smertensskrig. At Smerten lader os koldere, end der aabenbart er tilsigtet, beror paa ganske andre Ting, paa at Opbygningen er os for dekorativ og Ansigtets Rynker for mekaniske i deres Forløb. Der kan midt i det hele være et lille Træk, der rører, som naar underste, højre Øjelaag dirrer af Taarer, der vil frem, men alt for meget bliver til Grimasse. Det er sikkert ikke for intet, at Værket er udført af tre Kunstnere. Kunstværket har mistet sin umiddelbare Friskhed under Komitéarbejdet.


Kentaur og Erot. Paris.

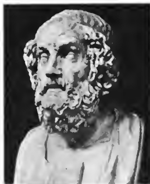
Ogsaa i den rhodiske Kunst kræver den store Smerte sin Reaktion. *Den gamle Kentaur*, der traver afsted med en Erot paa sin Ryg, bagbunden og pint af det lille, onde Asen, virker som en Parodi paa Laokoon. Da han ikke kan feje Eroten bort som en Flue med den lange Hale, vender han sig om imod ham bønfaldende om Skaansel. Men forgæves! »En sildig Elskov kommer med store Renter«, siger Properts.

To indkaldte Kunstnere Apollonios og Tauriskos fra Tralles udførte paa Rhodos den store Marmorgruppe, der nu benævnes *den farnesiske Tyr.* Ogsaa den kom til Rom og stod en Tid opstillet i Politikeren og Litteraten Asinius Pollios Hus. Senere blev den overflyttet til Caracallas Badeanlæg, hvor den genfandtes i Aaret 1546, stærkt ødelagt. En Mængde Enkelheder skyldes den samtidige Restauration. Æmnet, der behandles, er det thebanske Sagn om de to Kongesønner Zetos og Amfion, der binder Dronning Dirke til en rasende Tyr, en Straf, hun oprindelig havde tiltænkt de unge Mænds Moder Antiope. Scenen er Bjærget Kithairon selv, nær Theben, med Klipper, en Platan, en Hyrde og hans Hund og en Vrimmel af Smaadyr i Klippens Rifter og Revner. Tænker man sig Gruppen opstillet paa Toppen af en Høj, danner denne Basis Overgangen fra den levende Natur til Handlingen selv. Nu er endeligt Natursansen brudt igennem og gør sig gældende selv i Friskulpturen. Øverst krones Gruppen af den stejlende Tyr, som Amfion, der betegnes ved Lyren, søger at holde tilbage, mens Zetos er sysselsat med Rebene. I den oprindelige Form, Gruppen havde, er Dirke allerede bundet under Armene — som det nu er, kunde hun jo frit løbe sin Vej — og Zetos griber hende i Haaret for at klynge hende til Tyren, mens hun klamrer sig til Amfions Knæ, i Haab om at han, Musernes



Den farnesiske Tyr. Neapel.

Yndling, skal vise sig mildere af Sind. I Baggrunden staar Antiope og nyder sin Hævn. Det hele virker noget theatralsk, som en brutal Knaldeffekt mellem sødlige Paradisdekorationer. Det ser overordentligt flot ud, som Amfion skræver fra Klippespids til Klippespids, men videre sandfærdigt virker det ikke — Tyren vilde snart faa ham pirret i Afgrunden. Vi skal føle Blodet stivne, naar vi ser Tyren stejle overfor den bratte Skrænt, paa hvis Rand Dirke sidder — i næste Øjeblik gaar det i vild Fart nedefter. Men Virkningen svækkes betydeligt ved Hunden og Hyrden nede paa Skraaningen, foran Tyren. Heller ikke i Behandlingen af Enkelthederne er der nogen Omhu, endsige Skønhed. Dog mildnes den i og for sig brutale Handling: at to Mænd klynger en værgeløs Kvinde til en Tyr, noget derved, at Hovedvægten lægges paa selve Kampen med Tyren. To Ynglinge, der kan holde en vild Tyr — det er dog værd at se. Der er heri en ægte hellenisk Glæde ved den legemlige Kraftudfoldelse. Interessant er det at sammenligne med Relieferne paa de mykeniske Guldbægre fra Vafiograven, hvor lignende Tyrekampe foregaar mellem Klipper og Oliventræer. Der flyver Menneskene tilvejrs som Halmviske paa Tyrenes Horn. Man mærker her i denne Gruppe, at der ligger et Aartusind græsk Udvikling imellem.


Homer. Neapel

Beslægtet i Stil med Laokoon er det kendte *Portræt af Homer.* Baade i Behandlingen af Ansigtets Rynker og af Haaret, navnlig Haaret ved Tindingerne, spores Ligheden. Paa et Sølvbæger fra Herkulanum er fremstillet Homers Apotheose, hvorledes Homer bæres til Himlen af en Ørn, og dette Arbejde er utvivlsomt græsk, sandsynligvis endog rhodisk, da Rhodos er Hovedfabrikationsstedet for Guld- og Sølvarbejder af den Art. Det kunde muligt tjene til yderligere Bekræftelse, skønt det er langtfra at give os Sikkerhed for Homertypens rhodiske Oprindelse. Der foreligger flere Homerbuster med en noget forskellig Enkeltbehandling, men i Hovedsagen er Opfattelsen ens. Homer tænkte Grækerne sig som højtbedaget og blind, det sidste, fordi Digteren af en af de homeriske Hymner nævner sig selv som den blinde Mand fra Kios. Allerede Thukydid citerer dette Sted og tillægger Homer det. Begge Dele er forenede i Homerhovedet. Han er

en gammel, rynket Mand med indfaldne Tindinger; foran paa Issen begynder Haaret at blive tyndt. Dog navnlig er det blinde Øje fortrinligt udnyttet. Pupillerne titter frem mellem de svagtaabnede, store Laag. Øjet selv ligger dybt, og Fedtposerne under Brynene er oven i Købet tørrede ud, saaledes at Hulingerne er dybere, med slappe Hudfolder. Dette sidste har intet med Blindheden at gøre, men giver Skygge og lægger et Skær af Vemod over disse døde Øjne. Øjenbrynene er ikke meget hævede og danner ikke som i Sokratesportrættet nogen stærk Modsætning til Kindernes nedadgaaende Furer. Hos Sokrates var Øjets Omgivelser uroligt bølgende, her ligger de blinde Øjne i store, stille Øjenhuler. Blikket er vendt indad, ikke mod en urolig larmende Tankernes Verden, men mod vemodige og lyse Erindringer. Thi — som Øjenlægen Dr. Magnus rigtigt har set — hans Blindhed er ikke medfødt, men en saadan, som den fremkommer ved den ægyptiske Øjensyge. Han *har* kunnet se, han *har* set det altsammen, set Havets Brænding fraade op ad Klipperne, set Ørnen komme fra Bjærgene og hente sig Bytte, mens Menneskepuslingerne løb efter Røveren, skrigende paa deres Gaas. Alt har han skuet, og nu lever det derinde, forklaret i Erindringens Solglans. Billedverdenen i hans Sjæl er saa rig, at den *maa* bryde sig en Vej frem, der straaler en Tankernes stærke Skønhed ud i de forfaldne Træk. Hovedet er løftet — Lyset falder helt paa hans Aasyn — Lokkerne ved Tindingerne skælver, hvilken Zeuskraft i dette Oldingehoved! Og Munden er svagt aaben profetisk, snart vil de tone, de dejligste Kvad, Hellenerne kendte. Hvor ejendommeligt, at Homer, Kilden til den gamle fine helleniske Visdom, først langt ned i den hellenistiske Tid fæstnedes i en Type, alle kunde anerkende! Det vidner om, at den Tids Kunst *kunde* noget, som den gamle Kunst i Storhedstiden *ikke* kunde. Den gamle Kunst gav os Billeder af legemlig Skønhed, adlede ved Sindets Renhed og den ædleste Menneskeglæde. Den hellenistiske Kunst lod Aanden lyse i det døde Stof og frembragte, hvor den naaede højest, Værker af lige saa uvisnelig Skønhed.

INDHOLD

FORTALE.

Side

I. OLYMPIASKULPTURERNE 7
II. OVERGANGSTIDENS KUNST 25
III. FIDIAS OG PARTHENON 32
IV. ATLETBILLEDER. POLYKLEITOS 52
V. JONISK OG KORINTISK STIL. KEFISODOT OG PRAKSITELES 67
VI. MALERKUNSTEN. SKOPAS. LYSIPPOS 83
VII. HELLENISTISK KUNST 96
VIII. KUNSTEN I PERGAMON 113
XI. RHODISK KUNST 131

FORTEGNELSE

OVER

ILLUSTRATIONERNE

	Side
Grundplan af Zeustemplet i Olympia	11
»Poseidontemplet« i Pæstum	12
— - —	13
Herakles og Atlas } Metoper De stymfaliske Fugle } Metoper	14
Paionios' Nike	16
Nike fra Delos	16
Treus Rekonstruktion af Paionios' Nike	17
Østgavlen af Zeustemplet	20
Olding fra Østgavlen	21
Midtfigurer fra Templet paa Ægina	22
Vestgavlen af Zeustemplet	23
Tornudtrækkeren	26
Vognstyreren fra Delfi	27
»Hestia« Giustiniani	28
Kvindefigur fra Akropolis	28
»Danserinderne« fra Herkulanum	29
Tronrelief fra Villa Ludovisi	30
Sidelænene af samme	30
Parthenon (Rekonstruktion)	35
Athena Varvakion	37
Mønt med Zeusbilledet	39
2 Metoper fra Parthenon	41
Ryttere fra Parthenonsfrisen	42
— - —	43
2 Relieffer fra Parthenonsfrisen	44
Relief fra Parthenonsfrisen	45
Athena og Gigant fra Akropolistemplet	46
Flodgud fra Parthenons Vestgavl	47
Yngling - — Østgavl	48
Tre Kvindefigurer fra Parthenons Østgavl	49
Moirerne fra Parthenons Østgavl	50

	Side
Brøndrelief med Athenas Fødsel	51
»Apollo« fra Tenea	56
»Apollo paa Omfalos«	57
Polykleitos' Doryforos	61
— Diadumenos	62
Orfeusrelieffet	63
Myrons Diskoskaster	64
Myrons Marsyas	65
Athena-Nikes Tempel	68
Jonisk Søjle med Bjælkeværk	69
Korintisk Søjle	69
Lysikratesmonumentet	70
Erechteiontemplet	71
Karyatide fra Erechteion	72
Eirene med Plutos	73
Praksiteles' Hermes	77
Praksiteles' Satyr	80
Apollo Firbendræber	80
Afrodite efter Praksiteles	81
Platonbyste	85
Skopasisk Hoved	85
Gravrelief i Skopasisk Stil	86
Lysippos' Apoxyomenos	88
Siddende Hermes	90
Sandalbindende Hermes	91
Herakles Farnese	92
Aleksander	92
Hellenistisk Hersker	93
Bias	93
Sokratesbyste	94
Bedende Dreng	97
Borghesiske Fægter	99
Æsopbyste	100
Tyche fra Antiokia	101
Den medicæiske Venus	101
Demosthenes	103
Sofokles	104
Menander	105
Filemon (?)	106
Siddende Digter	107
Bronchoved af en Nævefægter	107
Nævefægter	108
Nike fra Samothrake	109
Afrodite fra Melos	110
Venus fra Kapua	111
Døende Galler	116
Galleren og hans Hustru	117

Side
Hoved af en død Perser.......................... 117
Saaret Galler.................................... 118
Død Amazone, Gigant og Perser................ 119
Sliberen... 120
Hvide Marsyas................................. 121
Hoved af den røde Marsyas.................... 122
— - — hvide — 122
Den barberinske Faun......................... 123
Zeusrelief fra Pergamenerfrisen 124
Athenarelief fra Pergamenerfrisen.............. 125
Hekate og Artemis fra Pergamenerfrisen 126
Nyks (Natten) fra Pergamenerfrisen 127
Herakles fra Telefosfrisen...................... 128
Vaabenbalustrade fra Pergamon................ 128
Duemosaik..................................... 129
Laokoonsgruppen 132
Kentaur og Erot 133
Den farnesiske Tyr............................. 134
Homer... 135

LANGKJÆRS BOGTRYKKERI
KØBENHAVN



